PREMIILE GALEI UNITER 2000

Premiul de Excelenţă – ***RADU PENCIULESCU***

Premiul pentru întreaga activitate:

Actori – ***CARMEN STĂNESCU*** şi ***LOHINSKI LORAND***

Regizor – ***LUCIAN PINTILIE***

Scenograf – ***EMILIA JIVANOV***

Critic – ***VICTOR PARHON***

Premiul pentru debut – ***GABRIELA CRIŞU*** pentru rolul Sylveta din „Romanţioşii" de E. Rostand, Teatrul Tineretului Piatra Neamţ

Premiul pentru teatru radiofonic –**„Valsul câinilor"** de Leonid Andreev, regia ***MIHAI LUNGEANU***

Premiul pentru teatru T.V. – **„Căsătorie imposibilă"** de Alex. Ştefănescu, regia ***SILVIU JICMAN***

Premiul pentru cea mai bună scenografie – ***LIA MANŢOC*** pentru decorul şi costumele spectacolului **„Slugă la doi stăpâni"** de Carlo Goldoni, Teatrul Naţional Craiova

Premiul pentru critică teatrală – ***JULIETA ŢINTEA***

Premiul pentru cea mai bună actriţă – ***VIRGINIA ITTA MARCU,*** pentru rolurile Martha din „Cui i-e frică de Virginia Woolf?" de Edward Albee şi Elena Sergheevna din „Şantaj" de Ludmila Razumovskaia, Teatrul „Sică Alexandrescu" Braşov

Premiul pentru cel mai bun actor – ***VALER DELLAKEZA*** pentru rolul Trufaldino din „Slugă la doi stăpâni" de Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur, Teatrul Naţional Craiova

Premiul pentru cea mai bună regie – ***VLAD MUGUR*** pentru regia spectacolului „Slugă la doi stăpâni" de Carlo Goldoni – Teatrul Naţional Craiova

Premiul pentru cel mai bun spectacol – **„Iluzia comică"** de Pierre Corneille, Teatrul de Comedie; regia Alexandru Darie, scenografia Maria Miu, muzica originală Adrian Enescu

Premiul criticii – acordat de biroul secţiei române a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru – regizorul ***VLAD MUGUR,*** scenografii ***HELMUTH STÜRMER, LIA MANŢOC*** şi ***ILONA JARO VARGA***

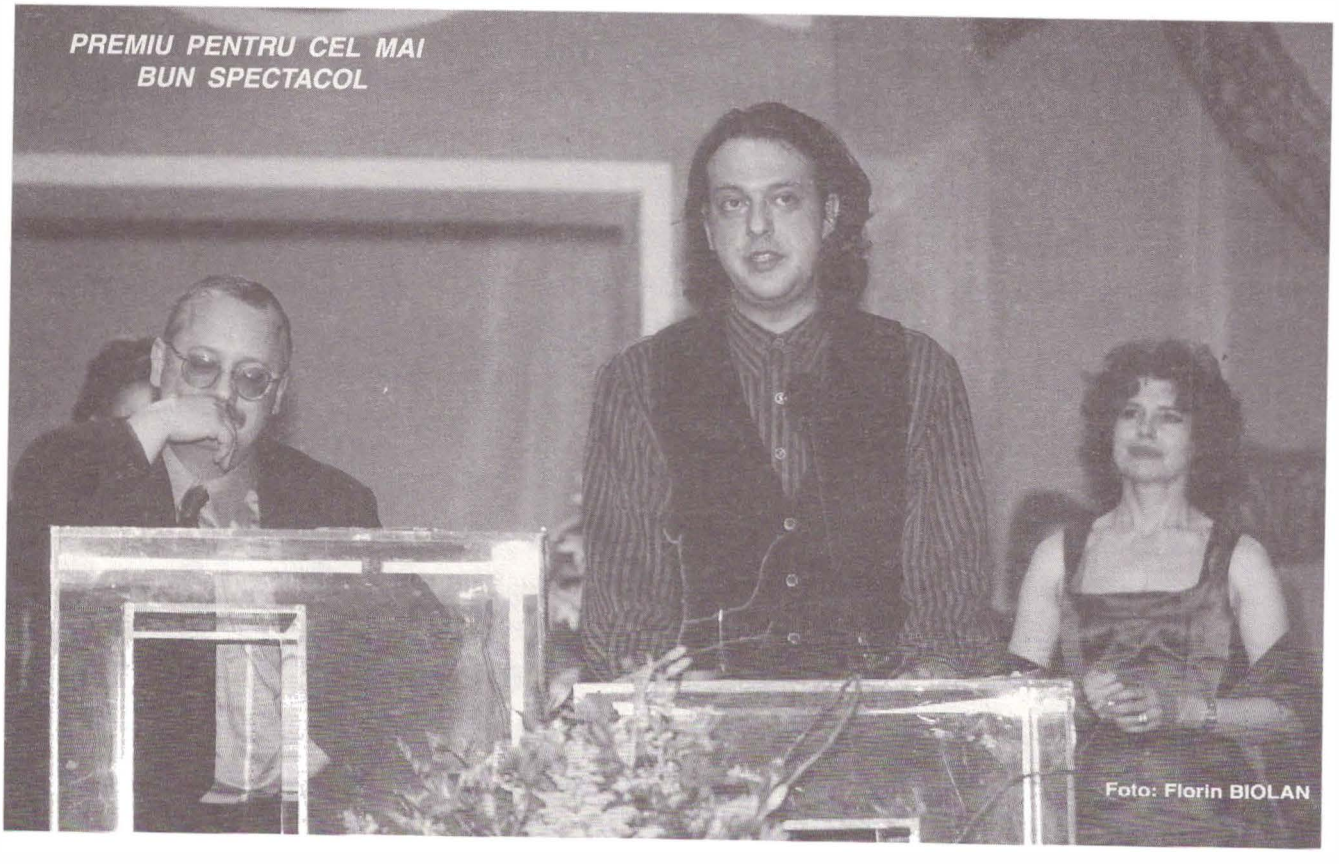
Premiul „Interferenţe" al Fundaţiei Culturale Române – regizorul ***MIHAI MĂNIUŢIU***

Premiul Consiliului Britanic din România pentru cel mai bun manager – ***CORNELIU DAN BORCEA,*** directorul Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ

Premiul Mecena – ***BOGDAN ENOIU***

Premiul Fundaţiei „Principesa Margareta" pentru cea mai bună piesă a anului 1999 – **„Apocalipsa gonflabilă"** de Olimp Dima (Saviana Stănescu)

Foto: Florin BIOLAN
Mihai Fotino
Carmen Stănescu


PREMIU PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL
Foto: Florin BIOLAN

PREMIUL CRITICII

Foto: Florin BIOLAN

Corneliu Dan Borcea

Foto: Florin BIOLAN

Doina MODOLA

Prima carte românească de estetică teatrală

Figura luminoasă, evocată cu afecțiune de Lucian Blaga în *Hronicul și cântecul vârstelor*, *dr. Iosif Blaga* (1864–1937), autorul celei dintâi cărți românești de ***Teoria dramei*** (1899), a fost un eminent profesor de discipline filologice (limba latină, maghiară, germană) și filosofice (logică, psihologie, estetică) la Liceul „Andrei Șaguna" din Brașov. Personalitate complexă, vocația lui didactică mergând mână în mână cu o intensă activitate culturală, „Unchiul" Iosif (de fapt, văr de-al doilea cu Lucian Blaga, dar cu 31 de ani mai mare) era originar tot din Lancrăm ca și viitorul dramaturg, căruia i-a fost mentor de estetică teatrală. Doctor în filosofie din 1891 (când și-a luat licența la Facultatea de Litere și Filosofie din Budapesta), Iosif Blaga intrase în „Societatea Petru Maior", cu intense preocupări teatrale, încă în anii studenției (1887–1891). Membru mai apoi al „Astrei" (Asociația transilvană pentru literatură română și cultura poporului român), a publicat, începând din 1892, numeroase studii, articole, referate pe teme teatrale în „Transilvania" (publicația societății), în diverse reviste și în anuare editate personal în acest scop. Preocupat de mișcarea teatrală, a ținut apreciate conferințe în domeniu (*Probleme de estetică*, *Shakespeare* etc.), depunând eforturi pentru organizarea unor reuniuni teatrale și muzicale și a unor spectacole diletante, redactând amănunțit dări de seamă despre aceste manifestări.

Ca secretar al „Societății pentru crearea unui fond de teatru român", a susținut dramaturgia originală, pe care a recenzat-o cu exigență, și de asemenea a militat necontenit, strângând bani pentru construirea la Brașov a unui teatru profesionist, cu actori deținând studii superioare. „Înființarea unui teatru național – scria dascălul ardelean – e un scop frumos, ideal, către care ne mână duhul timpului, cât și energia sufletească ce s-a îngrămădit în ființa noastră. El poate cultiva voințele și direcționa spiritual."

Lucrarea sa de estetică teatrală, *Teoria dramei*, încununa aceste preocupări, printr-o concepție temeinică și o informație exhaustivă, depășind evident condiția unui manual de școală și adresându-se publicului intelectual.

Brașov la 1900

Cartea eminentului dascăl, dr. Iosif Blaga, care „ţinea unor elevi din clasa a şaptea şi a opta (e vorba de clasa a XI-a şi a XII-a) lecţii de nivel universitar", cum spunea un coleg al lui Blaga, dr. Aurel Voinea, clădea astfel de timpuriu baza unei concepţii teatrale foarte solide, de factură clasică şi realistă liceenilor braşoveni.

Iosif Blaga şi-a întocmit *Teoria dramei* din necesităţi de modernizare a învăţământului, redactată cu toată seriozitatea şi bizuită pe o solidă bibliografie. *Teoria dramei* îşi depăşea mult condiţia de manual şcolar, aspirând spre aceea de tratat. Cu rigoare ştiinţifică, autorul menţionează o bibliografie de primă mână (unul dintre articole este chiar din 1898), printre autorii citaţi fiind esteticieni dintre cei mai prestigioşi, cu lucrări de referinţă şi astăzi: G.Ph. Fechner, Kirschmann, Fr. Fischer, Jean Paul, H. Taine, J. Volkelt, Ed. von Hartmann, Wackernagel, Fr. Spielhangen, G. Freytag, Robert Prösl, H. Bulhaupt, Beöthy Zs., E. Steiger, Robert Zimmermann.

Apreciind că „teoria dramei a devenit o necesitate culturală a timpului de azi" – 1899 – atât pentru şcoală cât şi pentru „clasa noastră cultă", dr. Iosif Blaga îşi concepuse cursul într-o manieră interactivă. Se baza iniţial pe familiarizarea elevilor cu conţinutul dramelor prin citirea prealabilă individuală, reluată apoi în clasă şi urmată de o analiză dirijată, de conceptualizare şi teoretizare. Aplicând „metoda inductivă", le preda apoi elevilor noţiunile de estetică şi poetică teatrală. Scopul său (mărturisit în *Prefaţă*) era acela de a crea o competenţă de *spectator* elevilor săi, îndrumându-i „ce ar trebui să vadă" într-o reprezentaţie, pentru a simţi „plăcere estetică" şi a depăşi simpla curiozitate evenimenţială. În manieră hegeliană, Iosif Blaga *considera punerea în scenă drept modalitatea de existenţă legitimă a dramei*, care îi decide structura textuală, iar specificul teatrului îl concepea ca „reprezentarea artei dramatice". Lucru extrem de important pentru concepţia indusă elevilor săi, şi în primul rând lui Lucian Blaga, ale cărui piese au fost destinate de la început de autorul lor reprezentării.

Concepută pe două niveluri – analiză de text şi generalizare teoretică – în carte se păstrează, de fapt, modelul originar aristotelian al *poeticii,* realizând un examen structural şi conceptual cu un caracter deopotrivă intuitiv şi normativ. Sunt examinate, de asemenea, accepţiunile categoriilor estetice (comic, tragic, dramatic) de-a lungul timpului, elementele constitutive ale formelor, noţiunile de voinţă, pasiune, vină, catastrofă tragică, cădere, ironie, unităţile de acţiune, caracter, loc, timp, stilul, forma, evoluţia istorică a formelor, spectacolul.

Dacă în ceea ce priveşte chestiunile de estetică generală din primul capitol (arta, frumosul, sublimul, comicul), ideile sunt discutabile şi perfectibile (capitolul *Despre frumos*), celelalte cinci capitole, referitoare la dramă şi teatru, începând cu *Fondul dramei în genere,* îşi păstrează în bună măsură actualitatea şi valabilitatea.

Consideraţiile despre caracterul dramatic, universal în dramă, „fiinţa" acţiunii dramatice şi drama ca artă stabilesc distincţia între epic şi dramatic, stricta determinare spectaculoasă a formei destinate ontologiei scenice, configurarea personajului (prin esenţializare tipologică şi punere în opoziţie). Caracterul dramatic derivă din punerea în relaţie a unui „complex de însuşiri morale, în cea mai reprezentativă" dintre ele constând motivul dinamic al dramei. Aceste însuşiri produc stări sufleteşti şi efecte într-un mod cauzal, intrând în conflict cu universalul (constând în „individualitate colectivă" sau normă). Conflictul constituie fundamentul dramei şi include o sancţiune a abaterilor de la norme. Evident, concepţia poetică a lui Iosif Blaga se revendică clasicismului şi realismului.

Foarte interesante sunt analizele de text (din tragicii greci, din Shakespeare, Corneille, Schiller,

Grillparzer, Ibsen, Caragiale ş.a.), în total 11 autori şi 21 de piese din *Diferitele genuri de poezie dramatică* (cap. III), care prefaţează şi montează elementele teoretice, prilejuind şi consideraţii asupra voinţei, asupra pasiunii, asupra tragicului şi sublimului, universalului în tragedie, a tipurilor de cădere tragică etc. Elemente de psihologie şi filosofie sunt valorificate în demersul critic şi poetic, cu măsură, fineţe, bun-simţ.

Dr. Iosif Blaga tratează „mai întâi şi mai pe larg tragedia", care are supremă valoare artistică fiind „artă mai înaltă". Aplicând metoda inductivă la tragicii greci şi Shakespeare, analizează conţinutul, fiinţa şi factorii tragicului, „însuşirile sublime ale eroului tragic, cusurul lui", deosebirea lui de eroul epic, universalul în tragedie, vina tragică, catastrofa tragică, ironia tragică, efectul tragediei asupra sufletului privitorului, într-o concepţie şi într-o tratare a căror valabilitate, în bună măsură, nu s-a perimat. Noţiunile însuşite în acest capitol devin „material orientator" pentru „teoria celorlalte genuri de dramă". Ele au constituit fundamentul pe care s-a clădit şi s-a dezvoltat cultura teatrală a lui Lucian Blaga şi, prin raportare la care, începând din 1917, tânărul student la Viena a procedat la o voluntară şi accelerată modernizare a concepţiei artistice.

În subcapitolul *Reprezentarea dramei*, dr. Iosif Blaga afirmă categoric: „Drama nu e completă fiind numai scrisă de un scriitor, cu scop ca să fie cetită, ci devine cu adevărat dramă, când se reprezentează. Numai reprezentată fiind drama, îi putem vedea acţiunea dramatică completă, cu toate împrejurările ei, numai aşa o putem vedea viuă, ca în realitate, înaintea noastră. Toate oraşele mai culte îşi au templul lor consacrat dramei, au *teatru* [...]".

Într-un context estetic în care, sub influenţele multiple ale romanului şi ale poezlei textului dramatic, proliferaseră „teatrul pentru lectură" sau „teatrul într-un fotoliu" (Musset), concepute prin flagranta încălcare a legilor genului (fie prin inflaţia dialogului şi a didascaliilor – „romanizarea" dramei –, fie prin verbiajul devenit scop în sine), dascălul braşovean aderase decis la ideea de imanenţă a genului dramatic, de existenţă specifică numai în condiţiile punerii în scenă, singura care decide legile şi structura specifică a textului destinat scenei.

Structura dramei şi legile ei derivă, în opinia lui Iosif Blaga, din destinaţia scenică, aceasta stabilind anumite constrângeri. Exemplele-limită nu fac decât să confirme funcţionarea acestei determinări de ordin pragmatic. „În această împrejurare rezidă cerinţa, că operele dramatice au să fie astfel scrise, ca să poată fi şi reprezentate". Excepţiile precum *Faust* sau *Götz von Berlichingen* de Goethe, „producte de mare valoare artistică, cari nu pot fi reprezentate în formele lor originale", au numai „aparenţa de drame, dar de fapt nu sunt". Acestea s-ar putea numi „epopei dramatice", care de fapt „nu au nici un sens", întrucât există genuri literare anume destinate lecturii (epopei propriu-zise, novele, satire etc.). Numele de „dramă, îl merită numai acele piese teatrale cari sunt reprezentate, căci numai aşa corespund cu fiinţa şi problema lor".

Actorii trebuie „să reproducă perfect acţiunea dramatică, toate simţămintele şi pasiunile", „trebuie să se ştie transpune şi ei în mod perfect în întreg felul de a gândi şi simţi a[l] persoanelor dramatice. În felul acesta devin şi ei *artişti*, fac şi ei artă. Poetul scrie drama şi actorii o reprezentează. În urma aceasta apoi arta dramatică e artă dublă; o dată o face poetul, altă dată actorii". Actorul trebuie să fie inteligent, talentat şi instruit, să aibă studii de specialitate pentru a putea face faţă cerinţelor marilor tragedii şi a putea reproduce simţămintele eroului tragic. Actorul comic „încă trebuie să aibă talent înnăscut de comic".

„Scenăria şi decoraţiunile sunt de importanţă pentru producerea iluziunii. Scenăria e şi ea o parte întregitoare a dramei. În dramă se reprezentează numai acţiunea. Descrierea amănunţită a portului, a persoanelor, a locurilor etc. nu se mai face, lăsându-se toate acestea ca să le întregească scenăria. Cu cât scenăria e mai perfectă, cu atât se poate transpune mai uşor şi publicul în situaţiunile dramatice. În timpul nostru scenăria se cultivă cu mare îngrijire în toate teatrele mari".

„Până azi nu poate fi vorba de teatru fără scenărie."

Opunându-se susţinătorilor dramei ca literatură, Iosif Blaga invocă teatrul antic grec, cel shakespearian şi chiar cel modern.

În ceea ce priveşte procesul de creaţie a dramei de către autorul ei, Iosif Blaga îl consideră, ca Aristotel, de natură empatică. Autorul trebuie să „ştie imagina corect o acţiune dramatică, să se ştie transpune în felul de cugetare al tuturor persoanelor dramatice, cu cea mai strictă consecvenţă în întreaga dezvoltare a dramei". Etapele acestui proces de creaţie a textului dramatic, profesorul le reproduce după confesiunile lui Caragiale: mai întâi, elaborarea fabulei, luată „de pe terenul literaturii sau din viaţă sau creându-şi-o însuşi cu fantezia sa". Apoi, „cu ajutorul imaginaţiunii sale puternice, începe a-şi alcătui acţiunea dramatică", stabilind „persoanele încurcate în acţiune, precum şi situaţiunea locului unde are să se petreacă acţiunea".

Punerea în spaţiu necesită schiţarea efectivă, desenul pe hârtie care aduce ceva din concreteţea teatrului. „Domnul Caragiale zice că dânsul îşi face chiar şi desenul locului, pentru că avându-l astfel şi înaintea ochilor sensoriali să i se prezenteze cu atât mai clar situaţiunea înaintea sufletului". Este procedeul la care va recurge Lucian Blaga în toate piesele sale, versiunile originare ale manuscriselor păstrând schiţe de decor şi planuri scenice.

„După trei săptămâni ori şi mai mult [autorul dramatic], nu face altceva decât se tot gândeşte, îşi face în gând dezvoltarea acţiunii dramatice până îi devine din ce în ce mai clară, în contururi tot mai vii în faţa ochilor sufleteşti." Ajunge să vadă astfel, după un timp, „cum se desfăşoară întâmplările unele după altele, vede persoanele, cum stau în cutare şi cutare loc, cum privesc, ce fac, cine intră, cine iese, în ce stare sufletească sunt, cum zâmbetul ironic ori mânia unuia influenţează asupra celor interesaţi, cu un cuvânt, vede şi înţelege întreagă acţiunea aşa cum a trebuit să se fi desfăşurat în faptă şi în realitate, în cadrul legilor psihologice şi a împrejurărilor vieţii". Se bizuie, în acest scop, pe spiritul de observaţie şi analiză. Ulterioară momentului schiţării logice, este concretizarea dialogică, caracterizată dramaturgic (acţional, psihologic, comportamental, verbal). E vorba de o progresivă verbalizare, multiplu revelatoare teatral-dramatic şi psihologic. „După ce are poetul clar înaintea sa întreaga acţiune dramatică, se apucă să o traducă în limba logică scrisă. Şi aci apoi dă însă de greutate mare. Poetul are acum să exprime în propoziţiuni logice tot ce au putut gândi şi vorbi persoanele amestecate la acţiune, pe cari dânsul le-a văzut cu ochii săi sufleteşti, dar nu le-a putut auzi vorbele lor. Vorbirea persoanelor trebuie să o facă însuşi poetul ţinând cont de felul fiecărei persoane, cu cea mai mare şi riguroasă consecvenţă, atât în privinţa psihologiei gândirei, cât şi a modului de vorbire. După ce a terminat odată drama, urmează corecturile, intercalările, aşa că gata de tot va ieşi numai după mai multe rânduri de prelucrare".

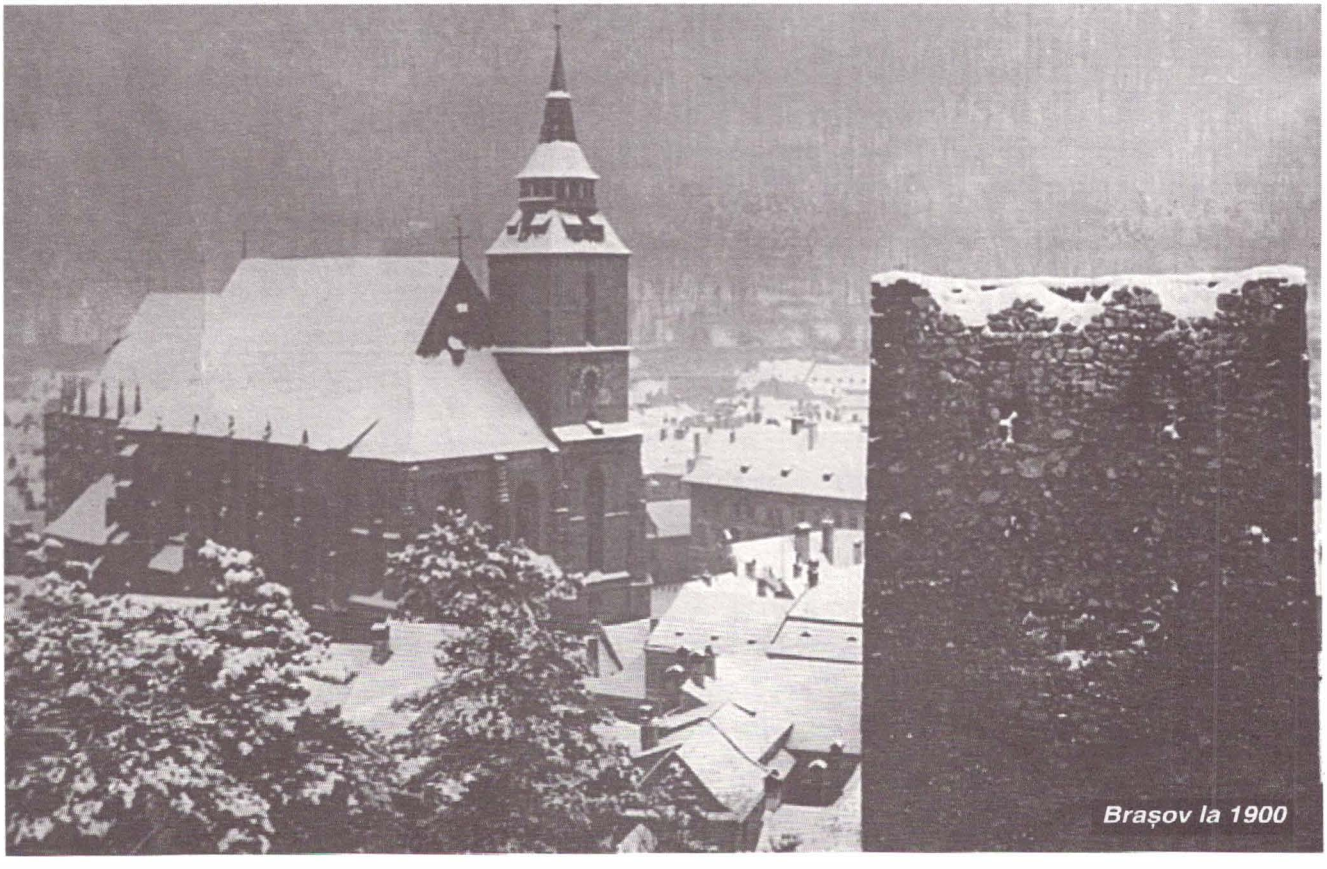
Demersul filosofic şi teatrologic al regretatului Serafim Duicu de a restitui circuitului cultural, în 1995, această carte, exemplară la vremea ei ca ţinută ştiinţifică şi onestitate a atitudinii, ca

spirit creator şi aplicabilitate în dramaturgia românească, este cu siguranţă unul de adâncă semnificaţie. Nu numai pentru ambiţia lui Iosif Blaga de a crea un public avizat încă de pe băncile şcolii, dar şi prin aceea de a preciza criteriile imanente ale genului, cerinţele estetice specifice, modul de a scrie teatru, cu etapele sale.

Interesează mai cu seamă analizele pieselor româneşti (şi a poeziei, adesea), consideraţiile asupra creaţiei caragialiene, a lui Hasdeu, Alecsandri, Iosif Vulcan, Bolintineanu şi ale unor autori de mai mică suprafaţă (V.A. Urechiă, Iuliu Roşca etc.). Deopotrivă, abordarea poeziei populare româneşti ca sediu al dramaticului, reluată de mulţi dintre teoreticienii dramei în perioada interbelică (Dan Botta, Haig Acterian, chiar Lucian Blaga). Importanţa acordată dramei sociale şi tragediilor moderne, problemelor reprezentării şi creării textului dramatic actualizează consideraţiile şi accentuează finalităţile formative şi pragmatice ale cărţii.

Bine primită la apariţie (au scris despre ea cuvinte de apreciere Andrei Bârseanu, Mihail Dragomirescu, D.C. Ollănescu-Ascanio), întâmpinată cu rezerve de Ghiţă Pop, comentată recent de Grigore Traian Pop, Gheorghe Lăzărescu şi Vicu Mândra, *Teoria dramei* de dr. Iosif Blaga a fost analizată mai detaliat doar de Serafim Duicu.

Oricum, ea constituie prima carte de teoria dramei şi estetică aplicată, care are ţinută ştiinţifică, orizont de lectură, competenţă analitică şi critică, pasiune pentru teatru. Transpusă în ortografie modernă de Serafim Duicu în 1995, într-o ediţie însoţită de prefaţă, note, glosar, ea devine o lectură accesibilă, folositoare şi, adesea, surprinzător de modernă, după mai bine de un veac de la tipărire.



Braşov la 1900

Virgil PETROVICI

Într-o grădină, pe ulița mare a Iașilor...

În vara anului 1876, Mihai Eminescu este destituit din funcția de revizor școlar, împreună cu ceilalți ocupanți ai acestor posturi din toată țara, ca urmare a ieșirii de la guvernare a Partidului Conservator. Pentru a-și asigura existența, poetul este nevoit să se angajeze ca redactor la „Curierul de Iași", obligat fiind ca, în schimbul unei retribuții derizorii, să asigure o pagină de ziar pentru fiecare dintre cele trei apariții săptămânale ale acestei gazete. Activitatea publicistică permanentă, începută în urbea moldavă și continuată, după un an și jumătate, la „Timpul" din București, va fi calvarul vieții sale. O salahorie care l-a stânjenit în rostuirea marilor sale proiecte literare și cu osebire cele dramaturgice, i-a șubrezit sănătatea, i-a scurtat nemeritat viața și i-a fost nefastă și sub aspectul adevăratei înțelegeri a idealurilor sale naționale și patriotice.

La „Curierul de Iași", Eminescu își va face debutul de cronicar dramatic, cea de-a treia sa consemnare în speță, apărută în nr. 93 din 22 august 1876, purtând titlul: *Teatrul evreiesc*. Iată conținutul integral al acestei relatări:

„Într-o grădină, pe ulița mare, s-a deschis un mic teatru de vară în care se joacă în limba evreiască (germana stricată). Trupa venită din Rusia și compusă din vreo șase inși (toți bărbați) are un repertoriu caracteristic, care atinge numai viața casnică și religioasă a evreilor. Astfel, joi 19 august s-au jucat: 1) *Lumea ca paradis* (cântecel satiric); 2) *Filosoful amorezat și hasidul* (habotnicul) *luminat*, dialog; 3) *Socrul și ginerele*; 4) *Fișel harabagiul cu rândașul său Sider*, comedie. Despre piese avem puține de zis, ele nu prezintă vreun mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost excelent. Astfel, în piesa a doua, actorul care joacă pe hasid a reprezentat atât de fidel pe evreu cum îl vedem în toate zilele, apucat, cu vorba repede și măruntă, încrezut, râzând iute și clipind din ochi, încât trebuie să-i recunoaștem mult talent. În piesa a treia, ginerele a fost jucat de un alt actor pe care-l credem cel mai talentat din trupa toată. El a jucat pe evreul «uimit». Socrul e unul din aceia care vrea să scoată neamul său la lumină, deci a luat ginere pe un fel de *studiosus theologiae*, om cu totul netrebnic și uimit de învățătura talmudistică. Acest rol a fost jucat în mod foarte caracteristic. Ridicând sprâncenele adesea în sus și făcând creți pe frunte, cu barba neagră, tunsă în mod deosebit, lung și slab, vorbind și cântând natural, ne-a arătat un adevărat prototip de minte pe dos și netrebnicie. Directorul trupei are un glas simpatic (bariton) și figură plăcută. Ariile sunt evreiești, iar publicul, compus în mare parte din coreligionari ai actorilor, petrece bine."

Grădina de vară, unde a avut loc spectacolul, era cunoscută de ieșeni sub denumirea de „Pomul verde". Iar conducătorul trupei recent înființate era poetul și dramaturgul Avram Goldfaden (1840–1908), considerat, pe drept cuvânt, ctitorul teatrului evreiesc modern.

Parcurgând fie și numai aceste rânduri, se poate constata că Eminescu a manifestat, încă de la început, o judecată sigură, o înțelegere profundă a rolului și specificului dramaturgiei, o stăpânire perfectă a teoriei artei teatrale, dar, mai ales, o pătrunzătoare cunoaștere a subtilităților profesiei actoricești. Pentru că – așa cum bine remarca Mihail Sebastian – „el e mai mult pe scenă decât în sală și mai mult de partea actorilor, decât de partea publicului" (*Eminescu, cronicar dramatic*,

în „Revista Fundaţiilor Regale", VI, nr. 7, iulie 1939, p. 134–146). Dar cea mai mare însemnătate a acestei cronici rezidă în faptul că Eminescu a fost cel dintâi care a eternizat un moment de seamă al culturii evreieşti. „Această cronică – scria Justin Solomon – este un document istoric şi omenesc de o deosebită valoare pentru că, în afară de ceea ce reprezintă ea pentru începutul teatrului evreiesc *nu numai în România, ci în întreaga lume* (subl. n. – V.P.), această cronică, din care se desprinde atmosfera teatrului evreiesc şi nota sa caracteristică, dezvăluie simpatia şi înţelegerea marelui poet pentru teatrul evreiesc şi competenţa sa în judecarea acestui fenomen cultural al vieţii evreieşti. [...] Astfel, istoria treatrului evreiesc modern rămâne indisolubil legată de numele marelui geniu al poporului român" (*Eminescu şi teatrul evreiesc*, în „Unirea", Bucureşti, V, nr. 240, 14 decembrie 1949, p.2). De aceea nu întâmplător ne-am oprit la această cronică a lui Eminescu inclusă în vol IX al operelor sale, apărut în 1980. Tomul respectiv – cuprinzând în totalitate publicistica din perioada 1870–1877, inclusiv comentariile şi notele foarte bine documentate şi argumentate, întocmite de cărturarul Dimitrie Vatamaniuc – a determinat un vehement protest oficial. S-a considerat ca inoportună – ba, mai mult chiar, periculoasă! – o asemenea ediţie integrală, deoarece există o serie de materiale „care incită la ură rasială, care afirmă idei de bază ale fascismului (sic!), care îndeamnă la huliganism". Spaţiul nu ne permite să ne referim la argumentele pro şi contra ce au provocat multă tulburare în lumea academică şi nu numai. Să menţionăm doar că în minuta din 18 octombrie 1980 a Secţiei de ştiinţe filologice, literatură şi arte din cadrul Academiei, preşedintele acestei secţii, Alexandru Graur – personalitate de prim rang a marii pleiade de lingvişti evrei care au contribuit la profunda cunoaştere şi la evidenţierea frumuseţii, bogăţiei şi diversităţii lexicului românesc – a ripostat categoric, faţă de această ingerinţă neîntemeiată, afirmând: „Eminescu n-a fost antisemit!".

Scoase din contextul timpului său, eludându-se tribulaţiile ce le-a avut de pătimit, dictate de maşinaţiile politice, la care de nevoie se înhămase, ieşirile „xenofobe" ale poetului au fost intens speculate încă din timpul vieţii sale şi au continuat până în zilele noastre. Cel ce se mândrea cu faptul că poporul din care face parte „este cel mai tolerant din lume", deoarece zicea el „un popor care a suferit, ca cel român, nu poate provoca suferinţă altora", a fost deseori supus unor atacuri fără discernământ şi fără o motivaţie bine întemeiată, care urmăreau adesea, cu perfidie, minimalizarea inegalabilei sale opere polivalente şi îndepărtarea sa la periferia patrimoniului culturii româneşti.

(Fragmente din comunicarea prezentată la simpozionul „Mihai Eminescu – 150", organizat de Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti şi Institutul de Istoria Artei al Academiei Române, în ziua de 15 ianuarie 2000).

AVRAM GOLDFADEN,
desen de M. H. Maxy

Dumitru SOLOMON

„Suntem mereu tributari marii dramaturgii"

Maria Sârbu: *În comparaţie cu alţi dramaturgi contemporani, sunteţi mai răsfăţat de teatre, în sensul că vi se pun în scenă piesele, fiind chiar cel mai jucat autor, cu excepţia lui Matei Vişniec. Totuşi, în ce măsură sunteţi satisfăcut de frecvenţa montării textelor dumneavoastră?*

Dumitru Solomon: Poate fi o iluzie optică. S-ar putea să fiu jucat în mai multe teatre, dar în puţine teatre centrale. N-am fost jucat la Teatrul Naţional din Bucureşti decât cu vreo 20–25 de ani în urmă, când mi s-a pus în scenă o piesă scurtă, împreună cu alte două piese scurte – una a lui Mazilu şi cealaltă a lui Băieşu. La „Bulandra" nu am mai fost jucat de 15 ani. La Teatrul de Comedie, tot de vreo 15 ani. Bucureştiul, în general, m-a ocolit. În schimb, sunt jucat în provincie, la unele teatre cum ar fi Naţionalul din Iaşi sau Naţionalul din Cluj. Nu ştiu, însă, cât de important este să fii puţin jucat sau să nu fii jucat deloc, câtă vreme, după părerea mea, dramaturgia românească este în continuare văduvită de reprezentarea scenică „minimă". Mă simt, vrând-nevrând, solidar cu dramaturgii, pentru că eu consider, ceea ce alţi dramaturgi poate contestă, că piesele de teatru nu se prea citesc, oricât s-ar publica în volume sau în reviste. Nu se

citesc decât de cei direct interesaţi, critici, uneori regizori, uneori directori de teatru. Cititorii obişnuiţi nu citesc teatru şi este explicabil, pentru că dramaturgia e destinată scenei, e o jumătate de pas către public, nu un pas întreg. Prin urmare, asta e soarta unei arte care se exprimă *mediat* şi nu *imediat.*

M.S.: *Ce părere aveţi despre critica literară, care ar trebui să analizeze şi dramaturgia?*

D.S.: Realitatea este că, din păcate, critica literară neglijează sau ignoră dramaturgia, de mulţi ani, de fapt de când mă ştiu eu dramaturg. Ea se ocupă, firește, de poezie, proză, istorie literară şi mai puţin sau deloc de dramaturgie. Probabil, plecând de la ideea că dramaturgia este un soi de literatură care se exprimă numai prin spectacol. Fără îndoială, dacă e vorba de teatrul clasic – Caragiale, Alecsandri, Shakespeare, Molière, Euripide – se citeşte la şcoală, dar dramaturgia contemporană, îmi pare rău, nu este citită.

M.S.: *În opinia dumneavoastră, în ce măsură sunt pregătiţi, la noi, cei care selectează piesele, mă refer la secretariatele literare, la regizori sau directori de teatru?*

D.S.: E o chestiune care ţine mai puţin de pregătire. În ceea ce-i priveşte pe regizori, dacă e vorba să-şi aleagă o piesă din dramaturgia clasică sau din dramaturgia universală contemporană, nu văd de ce nu ar fi pregătiţi să aleagă o piesă din dramaturgia românească de astăzi. Dacă vechea gardă a secretarilor literari a dispărut, s-a pensionat, au apărut în schimb noi secretari literari care încearcă şi ei să se obişnuiască cu textul literar. Trebuie să mai treacă însă ceva timp ca să putem spera, noi, dramaturgii, că vom avea uşi deschise la secretariatele literare. Există unele secretariate literare care sunt mai atente cu teatrul românesc contemporan, dar altele aşteaptă să fie trase spre a citi piese româneşti. Există autori mai insistenţi, mai perseverenţi, mai tenaci, care reuşesc să fie jucaţi. Unii dintre ei promit, şi chiar se şi ţin de cuvânt, să teleporteze teatrul cu pricina la Paris sau la New York. Dacă reuşesc, bravo lor!

M.S.: *Spuneaţi odată că interferenţa teatrului cu orbita dumneavoastră de filolog „liniştit, calm, fără ambiţii" a fost un accident. Consideraţi că acest „accident" e un noroc sau nu?*

D.S.: Nu mai ţin minte ce am spus. Nu văd o legătură de la cauză la efect, între a fi filolog şi a scrie, în general, cu atât mai puţin a scrie teatru. Dovadă că unii confraţi ai mei, mai tineri, vin din alte domenii decât filologia – Horia Gârbea, Vlad Zografi sau Alina Mungiu-Pippidi – şi s-au dovedit dramaturgi redutabili. Este şi situaţia unor dramaturgi din generaţia mea: Dan Tărchilă, Iosif Naghiu, Radu F. Alexandru. În cazul meu, apetitul dramatic se leagă de altceva şi anume de faptul că am preacticat câţiva ani critica de teatru şi, obligat fiind să merg mai des la teatru, probabil că s-a născut un fenomen de contaminare. De altminteri, nu neg şi un fel de înverşunare: primele mele scrieri teatrale au fost de tipul Ilf şi Petrov, produse împreună cu Marin Sorescu. Amândoi, mergând la teatru, am constatat că se jucau piese proaste şi atunci ne-am zis că noi am putea să scriem piese mai bune. E adevărat că nici una dintre piesele pe care le-am scris împreună nu s-a jucat. Consider şi acum că erau piese mai bune decât cele de la vremea respectivă. Mă tem, însă, că în afară de una singură, nici nu le-am terminat.

M.S.: *Atunci aţi vrut să scrieţi piese mai bune sau altfel de piese?*

D.S.: Şi mai bune, şi altfel. Am avut privilegiul că am deschis ochii, ca dramaturgi, în anii '60, când pătrunsese şi la noi, cu filtrele de rigoare, teatrul absurdului. Între altele, încercările noastre, care după aceea s-au despărţit, adică fiecare şi-a scris piesele lui, au fost în zona teatrului absurdului. Scriind piese scurte şi Marin Sorescu şi eu, eram totodată înconjuraţi şi de alţi dramaturgi care descoperiseră teatrul absurdului. Pentru noi a fost un experiment teatral, un teatru alternativ, cum s-a încetăţenit azi. L-au descoperit şi Mazilu, şi D.R. Popescu şi alţii. Primele noastre tentative de a scrie teatru au fost, aşadar, în această zonă.

M.S.: *Care ar fi deosebirea între „altfel" de teatru înainte de '89 şi „altfel" de teatru după '89?*

D.S.: S-ar putea să fie o afirmaţie insolentă, dar părerea mea este că teatrul pe care-l scriam noi în anii '60 s-a scris şi în anii '90 aproape la fel, poate cu mai mult talent sau cu mai multă meserie, deşi mă îndoiesc în ceea ce priveşte meseria. Dacă e vorba de un pionierat în dramaturgla românească

contemporană acela s-a consumat în anii '60. Ceea ce se scrie în anii '90 este un fel de *remake* a ceea ce se scria atunci.

M.S.: *Mă voi referi iarăşi la cele spuse de dumneavoastră şi reamintesc o frază scrisă după 30 de ani de la apariţia* „Dispariţiei" *(volum de teatru scurt) şi anume că, înainte de a te apuca de scris, gândeşte-te dacă nu e mai bine să nu te apuci de scris. Eu aş remarca ceea ce a spus un mare scriitor clasic: nu scrie acela care poate să scrie, ci scrie acela care nu poate să nu scrie.*

D.S.: Este o vorbă bună.

M.S.: *Dumneavoastră aţi scris pentru că nu aţi putut să nu scrieţi teatru?*

D.S.: Cred că acest lucru e valabil, în general, în cazul geniilor. În ceea ce ne priveşte pe noi, însă, dramaturgii „meseriaşi", noi am scris fie că am vrut să scriem la fel cu aceia care ne-au precedat, fie altfel decât aceia care ne-au precedat, dar nu ca o necesitate vitală. Puteam să nu scriem, să ne ocupăm de altceva. Scriitorii obişnuiţi scriu pentru că, pur şi simplu, le place să scrie.

M.S.: *Suntem, în ultimă instanţă, nişte grafomani... Concursurile de dramaturgie sunt o „salvare" pentru autori de a fi promovaţi în teatre?*

D.S.: Nu o salvare, ci o portiţă. Concursurile sunt, evident, selective. În ultimă instanţă, bunăoară, apare o piesă a anului, la Concursul „Camil Petrescu", organizat de Ministerul Culturii, apar două–trei piese selectate, dar nu înseamnă că numai acelea merită atenţia. Cred că e o posibilitate de a te strecura pe scenă. Iarăşi vreau să remarc, unele piese premiate la diverse concursuri n-au ajuns pe scenă, din păcate, sau... din imposibilitatea de a fi jucate. Sunt unele texte excelente ca literatură, dar foarte puţin teatrale.

M.S.: *Ar trebui ca în juriile concursurilor de dramaturgie să fie mai mulţi regizori?*

D.S.: Sunt şi regizori, dar cine îmi spune mie că un regizor dintr-un juriu care premiază o piesă o montează el însuşi?

M.S.: *Există anumite criterii când acceptaţi punerea în scenă a unei piese? Aţi refuzat vreodată un teatru, când v-a cerut dreptul de a monta un spectacol pe textul dumneavoastră?*

D.S.: Piesele noastre se pun atât de rar încât nu ne putem permite luxul de a refuza să fim jucaţi. Mie, cel puţin, nu mi s-a întâmplat. Orice propunere de montare pe o scenă, oricât de modestă ar fi scena, oricât de modest ar fi regizorul sau trupa, e mai mult decât dacă nu se montează. Acesta este rostul dramaturgiei – să se joace.

M.S.: *Cum aţi caracteriza, în linii generale, dramaturgia actuală?*

D.S.: Aş caracteriza-o aşa cum rezultă din ancheta pe care am desfăşurat-o două numere la rând în revista „Scena". Există o dramaturgie. Nu este la nivel mondial, n-au apărut capodopere, dar e o dramaturgie nu mai puţin interesantă decât alte dramaturgii europene, poate mai puţin interesantă decât este proza şi poezia. Aceasta a fost, însă, soarta literaturii sortite să fie reprezentată. De la Caragiale şi până acum, cu puţine excepţii, dramaturgia n-a dat opere la nivelul prozei sau al poeziei, contemporane cu ea. Excepţiile sunt – după Caragiale – Sebastian şi Camil Petrescu şi mă opresc aici, ca să nu mă trezesc lăudând pe cine nu trebuie sau ignorând pe cei care ar trebui să fie menţionaţi. Mai încoace, teatrul lui Mazilu nu e mai rău decât proza lui. La fel şi teatrul lui Sorescu este aproape de nivelul poeziei sale.

M.S.: *Care ar fi şansa traducerii şi circulaţiei dramaturgiei româneşti peste hotare?*

D.S.: E o şansă importantă. Dramaturgia românească n-a circulat peste graniţă nici în cazurile citate mai sus. Nici Caragiale, care este unul dintre marii scriitori ai lumii moderne şi care bine tradus în orice limbă ar fi un miracol, o revelaţie pentru cititori sau spectatori, n-a fost jucat în străinătate. Puţin s-au jucat şi Mazilu, Băieşu, D.R. Popescu. N-a existat o strategie a traducerilor, ci simple întâmplări. Nimeni nu s-a ocupat coerent şi consistent de traducerea teatrului românesc.

M.S.: *Ce ar trebui să se facă?*
D.S.: Să preia cineva, prin Uniunea Scriitorilor sau prin programe speciale europene, şi să se implice în traducerea de texte.
M.S.: *Care este starea dramaturgului în procesul de realizare a spectacolului după un text al său?*
D.S.: Trebuie să fie, după părerea mea, o stare dinamică, în momentul în care cineva îşi propune să-ţi pună o piesă, apare implicit şi o propunere de colaborare, în sensul că tu ar trebui să vii în întâmpinarea regizorului, să-ţi adaptezi modul de lucru (de cabinet) cu modul de lucru în teatru. Trebuie să fim cât mai deschişi, să avem un sistem de colaborare cu teatrul.
M.S.: *Din punct de vedere al reînnoirii dramaturgiei, cum va fi aceasta la începutul mileniului III?*
D.S.: Dramaturgia este într-o continuă reînnoire. Nu se observă imediat schimbările care se produc. Suntem totuşi mereu tributari marii dramaturgii care s-a scris înaintea noastră. Aşa cum Ionesco s-a revendicat din Caragiale, aşa şi noi ne revendicăm din ceea ce a fost mai important în istoria dramaturgiei româneşti şi universale.
M.S.: *Cum vă alegeţi temele când vă scrieţi piesele?*
D.S.: Nu cred că aleg teme, ci îmi aleg modul de a scrie. Am scris o piesă – *Cămila* – care n-are nici o temă. Am pornit de la situaţia că un om vinde o cămilă inexistentă, altcuiva, care, în cele din urmă, o ia, deşi nu crede în existenţa ei... Piesa aceasta s-a jucat mult în ţară, în Germania, în Statele Unite, pe scenă şi la televiziune. Se joacă şi acum în Germania.
M.S.: *Pentru restul anul 2000, ce aţi dori să se pună în scenă?*
D.S.: În primul rând, din punctul de vedere al spectatorului mi-aş dori să văd piese mai realiste, mai cu cap, coadă şi mijloc, scrise cu meserie. Suntem un popor foarte talentat, dar când e vorba de meserie ne împiedicăm prea des. Nu te poţi baza numai pe talent, mai ales când scrii teatru.
M.S.: *Aţi făcut un bilanţ în ceea ce priveşte piesele scrise, cele montate?*
D.S.: Nu ştiu câte piese am. Am scris piese de lungmetraj şi piese care numără două replici, „teatru foarte scurt". Acela nu se prea poate juca, dar eu l-am scris. Nu m-a preocupat niciodată cantitatea.

Maria SÂRBU

Scenă din DIOGENE CÂINELE
la Teatrul Tânărului Spectator din Riga (Letonia)

Dumitru SOLOMON

„Critica e receptivă şi, uneori, chiar binevoitoare faţă de dramaturgia românească"

Costin Manoliu: *Dramaturgii se plâng adesea că din repertoriul teatrelor piesa românească contemporană lipseşte sau este jucată foarte puţin. Care este părerea dumneavoastră?*

Dumitru Solomon: E o tradiţie să se spună că piesa românească nu se joacă, deşi în ultimele stagiuni s-a mai jucat. Nu întotdeauna însă beneficiază de cei mai buni regizori, de cele mai bune trupe, de cele mai bune teatre şi din acest motiv piesele româneşti trec neobservate. Nu se fac spectacole răsunătoare, care să şocheze publicul, care să producă evenimente.

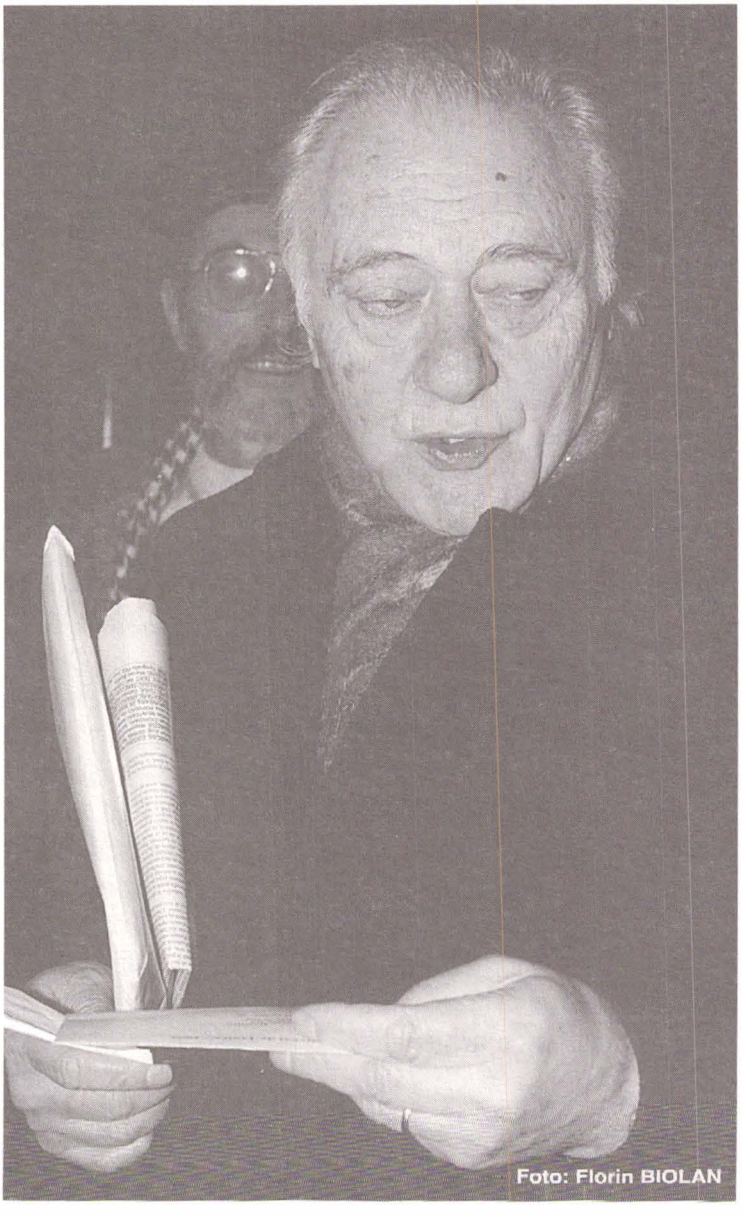


Foto: Florin BIOLAN

C.M.: *Sunteţi printre dramaturgii privilegiaţi. Piesele dumneavoastră au fost jucate în ultimii ani. Aţi fost mulţumit de felul în care au fost montate?*

D.S.: În general, am fost mulţumit. Piesele care mi s-au jucat au fost înţelese de regizori şi, atunci când directorii de scenă au lucrat cu trupe bune, spectacolele au fost bine primite de public şi de critică. N-am plângeri împotriva modului în care au fost montate piesele mele, fie în teatre, fie la televiziune sau la radio. Nu-mi pot reproşa că am dat unor teatre fără valoare piesele mele şi nici teatrelor nu le pot reproşa că au făcut spectacole fără valoare.

C.M.: *Obişnuiţi să asistaţi la repetiţii şi să intervineţi atunci când gândurile regizorului nu coincid cu cele pe care le-aţi avut dumneavoastră în momentul în care aţi scris textul?*

D.S.: Mă bucur când pot asista la repetiţii, dar nu pentru a pune de acord concepţia regizorală cu textul. Nu mă amestec în concepţia regizorului; consider că un text poate fi interpretat în mai multe feluri şi nu neapărat în felul pe care şi l-a imaginat autorul său. Asist la repetiţii şi uneori sunt solicitat să modific textul, să adaug ceva sau să renunţ la ceea ce nu se potriveşte cu gândirea regizorală, respectiv cu spectacolul.

C.M.: *De multe ori, directorii de scenă își iau libertatea de a tăia foarte mult din textele dramaturgilor sau chiar de a le rescrie. E frustrant pentru dramaturg acest lucru sau e firesc să se întâmple așa?*
D.S.: Sigur că e frustrant pentru dramaturg. Nu e frustrant pentru Shakespeare sau Molière, care, firește, nu pot participa activ la realizarea spectacolului. În ceea ce mă privește, nu am o concepție rigidă, nu consider că textele mele sunt definitive, chiar dacă au fost publicate în volum. Textul e receptat de public numai în momentul spectacolului. Dat fiind că eu îmi exprim de obicei dorința de a contribui la buna căsătorie între text și spectacol, regizorii nu-mi fac surprize neplăcute și nu taie fără știrea mea. Micile modificări care apar în timpul repetițiilor sunt firești. Uneori „gura" actorului nu se potrivește cu textul pe care-l are de rostit. Sau invers.
C.M.: *Vi s-a întâmplat să descoperiți, în urma unei montări care v-a surprins, sensuri noi unui text scris de dumneavoastră?*
D.S.: Întotdeauna descopăr sensuri noi. Bucuria autorului este aceea de a descoperi în propriul text sensuri pe care nu le-a bănuit, cu care nu l-a investit. Un filosof spunea că opera artistică este cu atât mai valoroasă cu cât degajă mai multe sensuri. Îmi place să cred că pot oferi printr-un text al meu și alte sensuri decât cele pe care le-am avut în vedere.
C.M.: *Cum se poate face cunoscută dramaturgia românească în străinătate?*
D.S.: În general, culturile mici ajung mai greu în raza de acțiune a culturilor mari, care beneficiază de limbi de circulație internațională. Culturile mari primesc foarte greu semnale din culturile mici. Sunt și excepții. Matei Vișniec, care trăiește la Paris, poate să-și impună piesele fie scriindu-le în franceză, fie prin relații directe cu trupele, cu teatrele, cu regizorii de acolo. Există, firește, vehicule care pot transporta textele dramatice dintr-un loc în altul. Sunt oamenii interesați de ceea ce se întâmplă în zona culturilor mici: impresarii, traducătorii, regizorii, directorii de teatru. Efortul trebuie să fie făcut însă și de către cei ce aparțin culturilor mici, care au valori transmisibile. La noi, deocamdată, interesul în privința răspândirii literaturii dramatice românești e scăzut. Trupele care merg în străinătate merg cu texte străine. Nici măcar Caragiale, un mare dramaturg universal, nu este cunoscut în străinătate. E păcat că iubitorii de teatru din lume nu au ocazia să descopere valoarea unică a lui Caragiale.
C.M.: *Nu sunteți de acord cu acel presupus autohtonism al lui Caragiale, cu cei care sunt de părere că piesele lui n-ar putea fi „gustate" de străini.*
D.S.: E o prejudecată. Caragiale însuși a învățat din dramaturgia străină niște tehnici pe care le-a aplicat în textele lui și care, evident, au fost supuse geniului său. Tehnicile circulă. Caragiale nu e un autor local. Nu e ușor de tradus pentru că are o limbă atât de bogată, de mustoasă, de savuroasă, dar, la urma urmei, nici Shakespeare nu e ușor de tradus. Actualitatea lui Caragiale nu se limitează doar la spațiul românesc.
C.M.: *Ce piese finalizate aveți în acest moment și ați vrea să le vedeți montate?*
D.S.: Aș dori să se joace mai întâi piesele pe care le-am publicat. Unele dintre ele s-au jucat foarte puțin. De exemplu, *Socrate* a avut o singură montare, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, în regia lui Nicolae Scarlat, și o variantă la Teatrul Național Radiofonic. Eu cred că este o piesă bună. La fel, *Platon*, care a avut tot o singură reprezentare. De asemenea, piesele de teatru scurt cred că sunt perfect valabile și astăzi, chiar dacă au fost scrise, marea majoritate, în deceniile 7 și 8. Nu sunt în nici un fel minate de ideologie.
C.M.: *Cu ani în urmă ați scris cronică de teatru. Cum apreciați aportul criticii dramatice la impunerea piesei românești în conștiința publicului în ultimii zece ani?*
D.S.: Îmi amintesc cu plăcere de perioada în care făceam critică de teatru, dar astăzi n-aș mai face. Nu cred că am o chemare specială în această direcție. Mi se pare că în acest moment critica e receptivă și, uneori, chiar binevoitoare față de dramaturgia românească. S-a impus un model, care inițial era necesar: cel al toleranței față de piesa românească. Criticii de teatru ar trebui să facă distincție între ceea ce e valoros și ceea ce e mai puțin valoros în dramaturgia românească de astăzi. Solidaritatea criticii și dramaturgiei e bine să existe, dar trebuie să distingem clar între valori și nonvalori.

C.M.: *Care sunt criteriile specifice care trebuie, după părerea dumneavoastră, să-l dirijeze pe critic în aprecierea unui text și a unui spectacol?*
D.S.: Principalul criteriu trebuie să fie valoarea. Nu numele autorului, nici teatrul unde se joacă, nici numele regizorului sau al protagoniștilor, nu faptul că textul e românesc sau străin, clasic sau contemporan, ci exclusiv valoarea textului și a spectacolului.
C.M.: *Care trebuie să fie obiectul central al actului critic în teatru: studiul textului sau analiza spectacolului?*
D.S.: Până nu demult, pentru că majoritatea criticilor provenea dintre filologi, analiza textului era în prim-plan. Între timp au intrat în critica de teatru și teatrologii, care cunosc și analizează mai ales spectacolul. În felul acesta s-a produs un echilibru. Filologii acordă o mai mare importanță textului, teatrologii – spectacolului. E normal să domine criteriul valorii, despre care am pomenit.
C.M.: *Domnule Dumitru Solomon, ați condus revista „Teatrul azi", conduceți acum revista „Scena". Revista pe care o conduceți și celelalte publicații care oferă spațiu cronicilor de teatru au forța de a influența instituțiile teatrale, de a da un ajutor calificat teatrelor?*
D.S.: Eu cred că au o influență și că sunt o componentă a atmosferei teatrale de la noi. Se ține seama de ceea ce se scrie în publicațiile de teatru și în cele care au pagini culturale. Cronica de teatru este făcută, bineînțeles, post-factum, consemnează un act încheiat. E imposibil, deci, să influențeze realizarea spectacolelor. Ansamblul actului critic imprimă însă implicit o direcție. Ce s-ar dori să se vadă, cum s-ar cuveni să fie spectacolele bune. În felul acesta este influențat repertoriul teatrelor, programul regizorilor.
C.M.: *Cum apreciați raporturile criticii cu publicul?*
D.S.: Nu știu dacă publicul citește cronicile dramatice înainte de a merge la teatru. Mă îndoiesc că ar face-o și, în cazul că le-ar citi, nu știu dacă ar ține seama de punctul de vedere al criticului. La noi, se comunică oral. Oamenii merg la teatru influențați de ceea ce au auzit că au văzut alți oameni: vecini, rude, prieteni etc. Dacă li se spune că e un spectacol bun, oamenii merg la teatru. De asemenea, dacă pe afiș e un actor care le place, atunci se duc să vadă spectacolul. Dacă e un autor pe care îl admiră, atunci intră în sala de spectacol. În Occident, sistemul pare a fi altul. Cronica dramatică apare în cele mai importante cotidiene, a doua zi după premieră. E scrisă de obicei de un critic de teatru cu autoritate. Dacă este elogioasă, îl „obligă" pe spectator să vadă acea montare. Dacă este negativă, îl „ține" acasă pe eventualul spectator.
C.M.: *Ce fel de pregătire dă competență cronicarului dramatic?*
D.S.: În primul rând trebuie să aibă cultură teatrală. Un cronicar fără cultură nu poate face comparații. Indiferent de studiile pe care le are – filologice, teatrologice sau politehnice, nu contează – dacă un cronicar dramatic se exprimă într-un sistem de referințe culturale, cu gust și cu judecată limpede, atunci mesajul său va fi înțeles și apreciat de cititor. De exemplu, unul dintre cronicarii de la revista „Scena", Adrian Mihalache, este fizician. Asta nu-l împiedică să aibă o cultură literară și teatrală temeinică și să dea verdicte valabile în privința spectacolelor despre care scrie.

Foto: Nicu CHERCIU

Cornel Răileanu și Ioan Isaiu în ARIE LEJERĂ PENTRU CAL ȘI CĂMILĂ după Dumitru Solomon și Matei Vișniec

Costin MANOLIU

Virginia Itta MARCU

„Faptul că joc – aerul meu, viața mea"

O artistă completă. Frumusețe, talent, forță expresivă. Am văzut-o de mulți ani – nu spun câți – în genuri diferite și niciodată n-a trecut prin scenă pur și simplu. A captat atenția, a stârnit curiozitatea, admirația, hazul sau tulburătoarea emoție, cu mijloacele simple ale inteligenței naturale, ale trăirii autentice și ale dăruirii totale în joc. Adevărul și bucuria jocului sunt elementele care o particularizează în primul rând, substratul de rost și sens al creației întrupate, sugestia de iscodire mai profundă, și mai tentantă, a misterului universului lăuntric omenesc. Vezi, simți și cercetezi, deopotrivă, zonele nemărturisite ale ursitei omului în cotidian și eternitate, în real și vis. Ceea ce fac, de fapt, marii actori ai lumii.

Din bogata fișă de creație, extrag roluri diverse, importante: în comedie lirică și satirică – *Luluța* din *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri, *Elvira* din *Vis de secătură* de Mircea Ștefănescu, *Zița* și *Veta* din *O noapte furtunoasă*, *Zoe* din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, *Margareta* din *Gaițele* de Alexandru Kirițescu (și acum una dintre „gaițe"); în dramă – *Abigail* din *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, *Josie* din *Luna dezmoșteniților* de Eugene O'Neill, *Irina* din *Matca* de Marin Sorescu, *Arkadina* din *Pescărușul* de A.P. Cehov, *Martha* din *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee, *Elena Andreevna* din *Șantaj* de Liudmila Razumovskaia, *Oktawia* din *Portret de criminal* de Slawomir Mrożek.

Constantin Paraschivescu: *Doamna Itta Marcu, aţi absolvit, dacă nu mă înşel, în 1963... într-o serie considerabilă numeric – şaizeci şi doi de actori – şi remarcabilă prin câteva nume care s-au impus: Irina Petrescu, Ştefan Iordache, Eugenia Dragomirescu, Dionisie Vitcu, Valentin Uritescu şi, dacă-mi daţi voie, şi dumneavoastră... Ce profesori aţi avut?*

Virginia Itta Marcu: La început pe Dinu Negreanu, după aceea am fost la clasa lui Finţi. Alexandru Finţi a fost profesorul meu de la care am învăţat foarte mult şi căruia şi astăzi îi mulţumesc pentru tot ce m-a învăţat.

C.P.: *Vi s-a conturat un gen anume de personaje din anii de studii: ingenue, cochete, tragice, de compoziţie, de comedie?*

V.I.M.: Când am terminat institutul, m-am dus la maestrul Finţi şi l-am întrebat: „Maestre, spune-ţi şi mie în ce sunt mai bună?". Cer scuze că pare o lipsă de modestie, dar mi-a spus aşa: „În toate, Virginia... în toate!". Aşa că... asta e!

C.P.: *Unde aţi fost repartizată după absolvire?*

V.I.M.: La Braşov. Şi aici am rămas.

C.P.: Şi debutul, cum a fost?

V.I.M.: Debutul a fost o întâmplare. Se juca *Chiriţa în provincie* de Vasile Alecsandri, cu Stela Popescu în *Luluţa*. Ea a plecat la Bucureşti şi eu am înlocuit-o. Deci, *Luluţa*, în 1963. Dar tot atunci am fost distribuită în *Anca* din *Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieş. Deci, dublu debut.

C.P.: *Ce explică statornicia dumneavoastră în colectivul braşovean?*

V.I.M.: Eu ştiu? Nu cred că aş putea să explic. Dar au precumpănit momentele de stimulare profesională din partea unor personalităţi regizorale ca Sică Alexandrescu, de pildă, care a fost şi director, a lui Eugen Mercus care i-a urmat, a tinerilor ambiţioşi Florin Fătulescu, Mircea Marin. S-au realizat atunci nişte spectacole remarcabile, diverse, moderne, unele chiar de răsunet naţional. Distinse şi cu premii la festivalurile de teatru contemporan. Erai fericit să joci într-un asemenea colectiv.

C.P.: *Aţi jucat foarte multe roluri în genuri diferite. Ce satisfacţii v-au adus ele?*

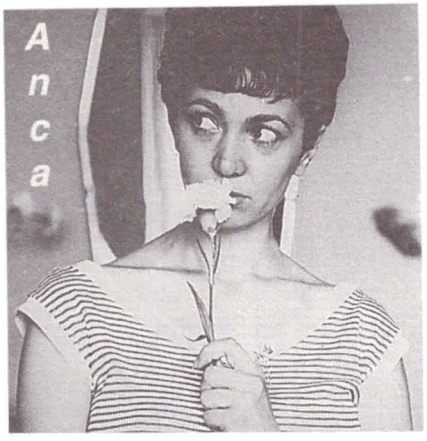
V.I.M.: Satisfacţia pe care o poate aduce un rol reuşit. Mie mi-a fost totdeauna teamă de plafonare. Totdeauna. Şi faptul că puteam juca genuri diferite, de la *Căsătoria* lui Gogol la *Zoe* din *O scrisoare pierdută* sau *Josie* din *Luna dezmoştenităilor*, m-a ajutat în lupta asta a mea cu mine însămi.

C.P.: *Aţi aşteptat un rol care n-a venit?*

V.I.M.: Da, un singur rol. În rest, am avut de toate. Mi-am dorit grozav de mult în tinereţe, şi la maturitate, mă rog, să joc *Cleopatra*. Şi n-am avut prilejul.

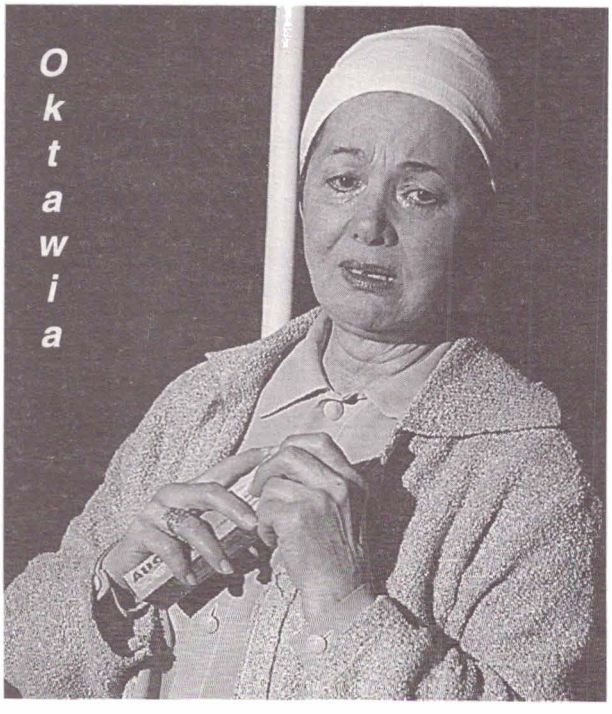
C.P.: *Din* Cezar şi Cleopatra *de Bernard Shaw...*

V.I.M.: Nu, din *Antoniu şi Cleopatra* de William Shakespeare. La Bernard Shaw nu m-am gândit niciodată. Fiindcă în *Cezar şi Cleopatra* eu o vedeam pe Vivien Leigh, adică mai minionă, însă *Cleopatra* lui Shakespeare era mai aproape de mine şi pe ea aş fi vrut s-o joc. Nu s-a putut. Aşa a fost să fie!



C.P.: *Relaţia cu partenerii experimentaţi se stabileşte mai firesc, îi cunoaşteţi. Cum e relaţia cu tinerii?*
V.I.M.: A, excelentă!
C.P.: *În* Şantaj, *de pildă...*
V.I.M.. Cred că de puţine ori s-au înţeles oamenii cum ne-am înţeles noi. A fost o atmosferă de lucru extraordinară! Eu am primit de la ei, eu le-am dat lor... Iar Claudiu Goga este un regizor nemaipomenit!
C.P.: *Există o emulaţie profesională în teatrul din Braşov?*
V.I.M.: Eu zic că, de când a venit Mircea Cornişteanu, există aşa ceva. A scos teatrul din anonimat. A adus regizori importanţi, ne-a pus la lucru... Or, asta înseamnă teatru viu. Aduce cronicari la premiere, a organizat o microstagiune cu şase spectacole la Bucureşti, toamna trecută, ne vede lumea... Un teatru care nu se vede, acela e un teatru mort.

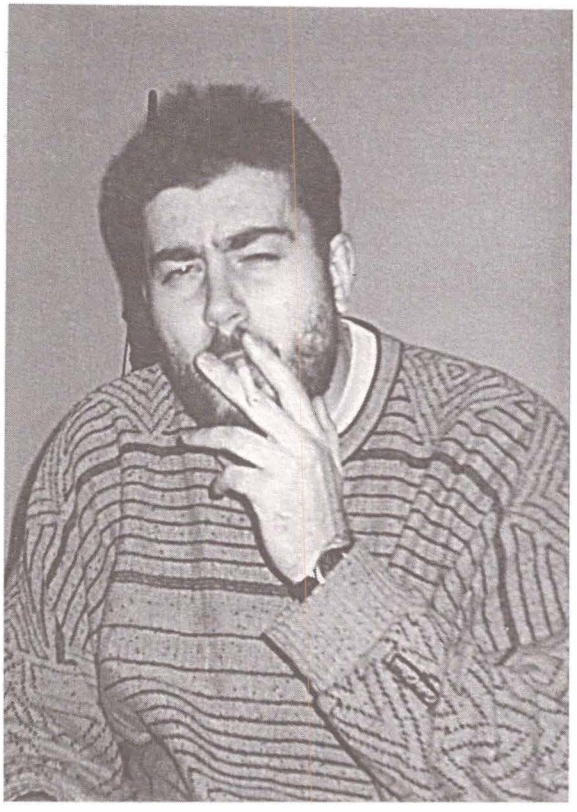
C.P.: *Publicul din Braşov vine la teatru?*
V.I.M.: Braşovul e un oraş muncitoresc, cu multe probleme la ora actuală. Poate şi generale, că omul nu mai are chef de teatru. Se gândeşte la multe altele, are destule necazuri şi când vine de la lucru preferă să se uite la televizor. Nu se mai gândeşte la teatru. Poate, cu timpul, se vor reîntoarce. Eu, personal, n-am timp să mă uit la televizor, dar când deschid şi văd numai violuri, asasinate, psihopaţi, închid şi-mi iau o carte şi citesc. Până la urmă, lumea o să se sature de toate astea şi o să se reîntoarcă la teatru... unde să plângă alături de mine, să râdă alături de mine, să înveţe ceva, să-şi pună întrebări, să-şi răspundă.
C.P.: *Ce vă mulţumeşte, ce vă nemulţumeşte, doamnă, în viaţa de artist?*
V.I.M.: Ei, e o întrebare foarte grea... N-am ajuns vedetă, cum visează orice actor. Dar este o mare mulţumire, pe care eu nici nu cred că pot să o exprim în cuvinte, faptul că joc. Este o patimă, este aerul meu, viaţa mea, totul! Nu cred că poate fi mai mare mulţumire. Nemulţumiri, sigur că sunt... Mi-ar plăcea să existe mai puţine răutăţi, să ne ajutăm mai mult unii pe alţii, că e o meserie care se face în colectiv. Mi-ar plăcea ca, de exemplu, consilierii locali să fie mai aplecaţi către teatru şi cu o înţelegere mai mare pentru faptul de cultură. Să ne iubească mai mult.



C.P.: *Ce vă doriţi pentru anul 2000? Şi din 2000 încolo?*
V.I.M.: Să ştiţi că meseria noastră e, în primul rând, una de rezistenţă. Deci, îmi doresc în primul rând sănătate. Şi putere de muncă, fiindcă dacă asta e patima mea, s-o mai pot face...

Constantin PARASCHIVESCU

Claudiu Goga



„Din vocabularul teatrului românesc s-a cam șters cuvântul dragoste"

Cristina Modreanu: *Eşti unul dintre cele mai bune „produse" din ultimii ani ai şcolii româneşti de teatru. Privind înapoi la anii de şcoală, cât la sută consideri că a contribuit ea la formarea personalităţii tale artistice?*

Claudiu Goga: Nu ştiu exact cât, foarte mult în orice caz. Cred că am fost norocos pentru că am nimerit la clasa Valeriu Moisescu–Mircea Cornişteanu. Eu veneam în această şcoală dintr-un domeniu complet paralel, făcusem doi ani de electronică, am dat „la noroc" la Academia de Teatru şi Film şi – culmea! – am intrat primul. M-am schimbat foarte mult în bine, eu, ca om, în aceşti cinci ani. Las la o parte acum ce am câştigat profesional vorbind. A contat mult şcoala. E o şcoală foarte generoasă, cu condiţia să o tratezi foarte serios şi eu cred că am reuşit. Altfel, sistemul e făcut de aşa natură încât nimeni nu te împinge niciodată de la spate. Tu trebuie să-ţi dai silinţa, să vrei să primeşti tot ce-ţi poate oferi ea. Sunt mândru să spun că în cinci ani de zile nu am lipsit decât o dată de la cursul de regie, care mă interesa cu adevărat. Nu mi se părea corect ce făceau unii dintre colegii mei care nu dădeau pe la şcoală, în schimb susţineau sus şi tare că sistemul e prost, că lucrurile nu merg... Sigur, sistemul nu e perfect, dar cred că dacă i te dedici cu pasiune şi seriozitate, şcoala îţi poate oferi cât nici nu te aştepţi.

C.M.: *Ce te-a făcut, totuşi, să-ţi schimbi atât de radical destinul, trecând de la electronică la regie?*

C.G.: Era un gând care mă bântuia încă de pe la sfârşitul liceului, dar un gând pe care nu l-am luat niciodată în serios. Pe urmă, în cei doi ani de electronică am văzut mult teatru în Bucureşti. La un moment dat mi-am dat seama că, în ciuda reuşitelor mele în matematică (olimpiade ş.a.), nu aveam nici o înclinaţie către domeniul pe care îl studiam. În plus, nu-mi plăceau oamenii din jurul meu, era un soi de incultură în masă care-mi displăcea. Ce m-a hotărât să schimb totul a fost o afirmaţie a unui profesor, care ne preda unul dintre cele mai grele cursuri şi care, după ce ne-a chinuit un an întreg, ne-a spus într-o zi: „Componentele astea nu se mai fac nici măcar în România, însă noi trebuie să le învăţăm". Am simţit cumva că trece timpul pe lângă mine fără nici un rost şi n-am putut să mă împac cu aşa ceva. Am scăpat de-acolo şi mă bucur. Atunci n-am avut curajul să le spun părinţilor mei, amândoi ingineri. Au aflat abia peste vreo jumătate de an şi au fost disperaţi la început. A fost reacţia tipică: „cum laşi tu facultate serioasă, ca să tai frunză la câini?"... Pe urmă s-au obişnuit cu ideea, în general nu mi-au impus niciodată să fac ceva. S-ar putea însă ca, în timp, eu să fiu cel căruia să-i pară rău.

C.M.: *Ai „date" în sensul ăsta?*

C.G.: Nu concret, însă în teatru exişti atâta timp cât eşti bun. În plus, în România se va face din ce în ce mai puţin teatru, din cauza lipsei de bani. Poate că era mai simplu să mă apuc de afaceri...

C.M.: *Sau poate că o să continui să faci spectacole bune, din ce în ce mai bune, şi vei fi unul dintre acei regizori – puţini, ce-i drept – care câştigă foarte bine, chiar în România.*
C.G.: E o posibilitate, deşi una mai mult teoretică, pentru că la noi valoarea spectacolului nu „rimează" întotdeauna cu cât se câştigă pentru el .Am senzaţia că *box-office*-urile sunt puţin artificial alcătuite în România.
C.M.: *Apropo de acest termen, care sună atât de occidental şi care se impune mai greu la noi, ai simţit că ţi-a crescut* box-office-*ul după premiile pe care le-ai luat?*
C.G.: Nu, premiile au contat pentru mine în măsura în care au contat pentru directorii de teatre. Am fost, ce-i drept, invitat să montez în mai multe locuri. Am reuşit chiar performanţa de a fi refuzat trei oferte în Bucureşti – una la Teatrul Naţional, alta la „Bulandra", amândouă cu piese româneşti şi o piesă foarte frumoasă de Arthur Koppit la „Comedie", care nu s-a făcut pentru că echipa nu s-a coagulat aşa cum aş fi vrut eu. Nu ştiu, există acum moda asta – dacă eşti regizor tânăr, te cheamă în Bucureşti doar ca să montezi texte impuse, de cele mai multe ori mediocre, alese doar pentru că sunt româneşti. Eu n-am vrut să fac asta. Am preferat să lucrez în provincie piese care mă interesează, decât să fac texte proaste în Bucureşti.
C.M.: *Ai un program pe care vrei să-l urmăreşti sau ai doar teme care te preocupă şi în funcţie de care îţi alegi textele?*
C.G.: Nu, nu am un program, dar încerc să-mi aleg textele astfel încât problematica pe care o conţin să fie actuală, contemporană. Eu cred că omul trebuie să vină la teatru să vadă lucruri pe care le poate percepe în realitatea lui imediată. Chiar ieri (interviul a fost luat a doua zi după premiera cu *Portret de criminal* de Slawomir Mrożek, 25 februarie 2000 – *n.a.*) cineva mi-a spus că în toate spectacolele mele – *Conu' Leonida*, *Şantaj*, *Portretul* – sunt tratate probleme sociale. Cred că e firesc să te preocupe asemenea lucruri în România acestor ani. Cum să spun, nu mi se întâmplă să iau piesa, să o citesc şi dacă nu e o chestie socială în ea să o arunc, însă prefer ca tema să fie ancorată în realitatea imediată. Nici în provincie lucrurile nu stau chiar aşa de simplu – poţi să vrei tu să montezi, să zicem *Hamlet*, dar dacă nu ai distribuţia necesară în teatrul respectiv...; sau poţi să te gândeşti tu la o tragedie senzaţională şi directorul să vrea o comedie... Dar, oricum, ai o libertate de alegere mult mai mare, nu ţi se pune ca la Bucureşti textul pe masă cu „explicaţia" – ori asta, ori nimic. Nu vreau să spun acum că nu e bine să se promoveze dramaturgia românească, dar cred că asta nu trebuie să se întâmple oricum, faptul că e românească nu-i dă automat dreptul de a ieşi pe scenă.
C.M.: *Din câte ai citit tu, în ce măsură ţi se pare că este valabilă această dramaturgie?*
C.G.: Cu riscul de a-i supăra pe unii sau pe alţii eu continui să cred că, în afară de Caragiale, noi nu avem nici un dramaturg adevărat. Sigur, e puţin exagerată afirmaţia, dar eu nu am găsit piese ai căror autori să înţeleagă că în spatele personajelor create de ei sunt, totuşi, oameni. Sau, dacă e un tip de teatru „special", ceva tot trebuie să existe, nişte relaţii, un conflict, nu doar un limbaj plin de neologisme pe care să-l citeşti doar cu DEX-ul lângă tine. Plus că am văzut că scriu teatru nişte oameni care, nu numai că nu au citit teatru, dar nici nu stau lângă scenă, lângă actori, ca să înţeleagă mecanismul special al teatrului, care nu are nici o legătură cu proza sau cu poezia. Sunt oameni care, scriind de ani de zile într-un anume fel, nu cred că se mai pot întoarce la simplitate, la firesc, la sinceritate. Ne încurcăm în aluzii şi metafore uitând că teatrul e... cu oameni. Spun toate astea sub rezerva că eu nu am citit decât o parte din ceea ce s-a scris.
C.M.: *În spectacolele pe care le-ai făcut până acum – în afară de* Dictatorul *de la „Casandra" – ai lucrat cu actori mai în vârstă decât tine. Nu simţi nevoia să-ţi alcătuieşti o echipă de oameni de vârsta ta, care să aibă crezuri comune? Nu crezi în ideea de generaţie?*
C.G.: În şcoală credeam chiar foarte mult. Însă tot şcoala m-a făcut să înţeleg că e inutil să merg pe ideea asta. După ce din anul I până în anul V am lucrat cam cu aceiaşi oameni, la un moment dat ceva n-a mai mers. Nu e suficient să ai aceeaşi vârstă cu nişte oameni ca să comunici bine cu ei. Pe urmă a fost şi ceva cc ţine de destin, pentru că la venirea mea la Braşov am întâlnit actori mai în vârstă, foarte buni. Cred că cel mai important este să poţi face echipă, indiferent cărei generaţii aparţin membrii acesteia. Probabil că, încet-încet, o să-mi constitui în trupa Teatrului Dramatic „Sică Alexandrescu" propria mea

echipă din care vor face parte şi tineri şi bătrâni. Dacă e să fiu sincer, cred că cea mai tânără actriţă din trupă e Itta Marcu – un om cu o energie interioară extraordinară. E mai tânără şi decât mine.

C.M.: *Asta s-a văzut şi în* Portret de criminal *şi în alte spectacole din stagiunea trecută, ceea ce i-a adus doamnei Virginia Itta Marcu Premiul pentru cea mai bună actriţă la Gala UNITER. De altfel, spectacolul tău* Şantaj *a mai adus o nominalizare – cea la Premiul pentru debut, actriţei Iulia Popescu.*

C.G.: Da, sunt fericit dacă am putut să contribui cumva la punerea lor în valoare. Cred că doamna Itta Marcu merită cu prisosinţă acest premiu, iar Iulia a făcut mari progrese de când a intrat în trupa braşoveană. A fost o alegere foarte bună, colegi de-ai ei din aceeaşi generaţie s-au pierdut deja pentru că au rămas în Bucureşti şi nu au jucat nimic sau prea puţin ca să fie remarcaţi.

C.M.: *Prin spectacolul de aseară, prin textul ales şi prin forma pe care i-ai dat-o, te înscrii într-un curent est-european care îşi propune să readucă în atenţie teme majore, ţinând de traumele profunde suferite de societăţile din această zonă a Europei sub regimul comunist. Crezi că generaţia de azi mai este interesată de acest subiect?*

C.G.: Relaţia aceasta între cel care a turnat şi victima lui este o relaţie care defineşte societăţile din Est de 50 de ani încoace şi cred că, atâta timp cât ea nu va fi clarificată, lucrurile nu vor putea funcţiona mai bine. Peste tot conduc oameni care s-au format în perioada aceea şi care nu se poate să nu fi interacţionat cu cineva, fie dintr-o tabără, fie din cealaltă, iar lucrul acesta i-a marcat. Viaţa lor a fost afectată, indiferent că erau pro sau contra regimului. Mi se pare extrem de actual acest text, iar spectacolul nostru nu-şi propune să dea verdicte, să spună cine e vinovat şi cine nu. Asta trebuie să facă cei care îl vor vedea. Pe noi, îmi amintesc, ne duceau cu şcoala la mitinguri, defilări, iar noi nu ştiam cum să o ştergem mai repede, dar la începutul acelei epoci au existat oameni care credeau cu adevărat în acel regim, făceau aceste lucruri de bunăvoie. Nu cred că ei trebuie condamnaţi, a fost un fenomen de masă, care azi n-ar mai fi posibil. Refuz să cred că s-ar mai putea întâmpla. Însă urmările continuă să se arate. Din punct de vedere al formelor, în România comunismul a dispărut în 22 decembrie 1989. E foarte uşor să decupezi stema de pe steag şi să arzi portretul lui Ceauşescu, însă comunismul e încă în noi, are rădăcini puternice, e în oamenii care conduc ţara, chiar dacă se dau ei democraţi. Nici măcar nu cred că ei sunt conştienţi, prin urmare nu sunt de condamnat, n-au cum să gândească altfel. De aceea, cred că singura soluţie salvatoare pentru România, este cea biologică. Trebuie să ajungă la putere nişte oameni care nu s-au format atunci, a căror personalitate nu a fost atinsă de „ciuma roşie".

Cristina MODREANU

Octavian SAIU

Un recurs la conştiinţă

Întuneric. În faţa unui panou uriaş, indescifrabil, un bărbat rosteşte un monolog. Treptat, vagul imaginii dispare şi ni se dezvăluie portretul lui Stalin; lui îi sunt adresate întrebările. Confesiune intimă, eşec al exorcizării acestui chip care rămâne impregnat în sufletele oamenilor.

Tendinţă accentuată în ultima perioadă, inserarea ilustraţiei filmice în opera teatrală traduce, într-o manieră baroc-postmodernă, inadecvarea perfectă a artistului la mijloacele propriului limbaj. Devenit, într-un fel, insuficient, el reclamă aventura în formule sincretice, a căror eterogenitate provoacă privirea şi simţul estetic.

În premiera braşoveană, rolul proiecţiei pe cortină (a cărei rigiditate şi cromatică trimit la simbolul – teatral la origine – al cortinei de fier) este dublu, contradictoriu. În prima parte scenele aparţin absurdului clasic, cu rădăcini suprarealiste: relaţiile între *Bartodziej* şi conştiinţa sa – spectrul lui *Anatol*, apariţia medicului şi tot dialogul sunt compoziţii parodice, puternic contrastante cu istoria dezarmantă surprinsă pe ecran. Această structură semnată de regizorul Claudiu Goga este expresia unui verdict critic în spiritul timpului: fermentul şi motivaţia

viziunii absurde asupra lumii au dispărut.

În fața realității, arta poate fi însă mai percutantă. Este teza pe care o desluşim în cea de-a doua jumătate, când nimic din comicul deriziunii nu mai poate exista, când culpabilitatea şi suferința ca destin sunt replica vie a istoriei mistificate.

Contextul stilistic şi filosofic deosebeşte sever cele două părți. Corporalizată în imagini funcționale şi semnificative, viziunea scenografică a lui Mihai Mădescu dă ritm şi omogenitate lecturii propuse.

Dezbaterea asupra principiilor morale este transpusă în planul concretului palpabil. Aproape de spectatori, personajele sunt parcă desprinse dintre noi, şi, totuşi, într-o altă lume, fără acces la ceea ce ne defineşte condiția: libertatea.

Textul dramatic al lui Mrožek propune o interferență a timpurilor aproape imposibil de realizat în reprezentație. Pulverizând dialectica, totul este supus unei perspective ce integrează timpul real într-o ordine proprie conştiinței. Relația dintre victimă şi delator e pretextul unui examen intim al acestei conştiințe naufragiate, în raport cu societatea şi cu sine. Mărturisindu-şi uriaşa vină, ispăşind-o prin fapte, eroul central reuşeşte convertirea interioară. Fără ostentație, soluția sugerată este spiritualitatea ființei umane, calea de la grotescul trădării la sacrificiul compensatoriu.

Costache Babii surprinde criza insului săgetat de remuşcări cu tulburătoare autenticitate a nuanțelor. Deopotrivă, Mircea Andreescu, în rolul întemnițatului reabilitat în chip perfid şi depinzând acum de alții, creează stări memorabile. Fermitatea şi sensibilitatea *Oktawiei*, determinante pentru parcursul biografiilor, şi-au aflat în Virginia Itta Marcu cea mai convingătoare întruchipare. Hohotul ei terifiant este în esență imaginea pură a disperării. În logica spectacolului, îi corespunde râsul strident al pionierilor printre cadavre. Aparținând unei generații formate intelectualmente în epoca postcomunistă, regizorul nu-şi permite să fie moralist; e doar un sceptic lucid al acestor vremi când optimismul a ajuns o soluție bovarică...

La sfârşit însă, cei doi prieteni părăsesc geografia universului-celulă, trecând dincoace de cortină. Metaforă, moartea lui *Anatol* este, de fapt, o „mântuire în libertate". O astfel de perspectivă permite interpretarea că întregul demers spectacular este un veritabil *descensus ad inferos*, o cufundare în rău pentru a salva ce mai poate fi salvat.

Este istoria din *Portret* tragedia acestor destine? Răspunsul pare a-l da tânăra *Anabella*, care-şi caută liniştea şi siguranța într-un viitor neclar. Simptome funeste ale acestui viitor sunt copiii, stigmatizați inconştient de *Portretul* care a paralizat nu doar trupuri, ci şi suflete. Impactul scenei finale este izbitor prin grotescul ei.

Poezia austeră a textului, simplitatea gravă, pertinența argumentului cinematografic şi, firește, creațiile actorilor sunt elementele care recomandă valoarea acestui spectacol. În orașul care odată s-a numit Stalin, el înseamnă un act etic şi cultural, un recurs necesar la analiză şi autoanaliză.

Ion PARHON

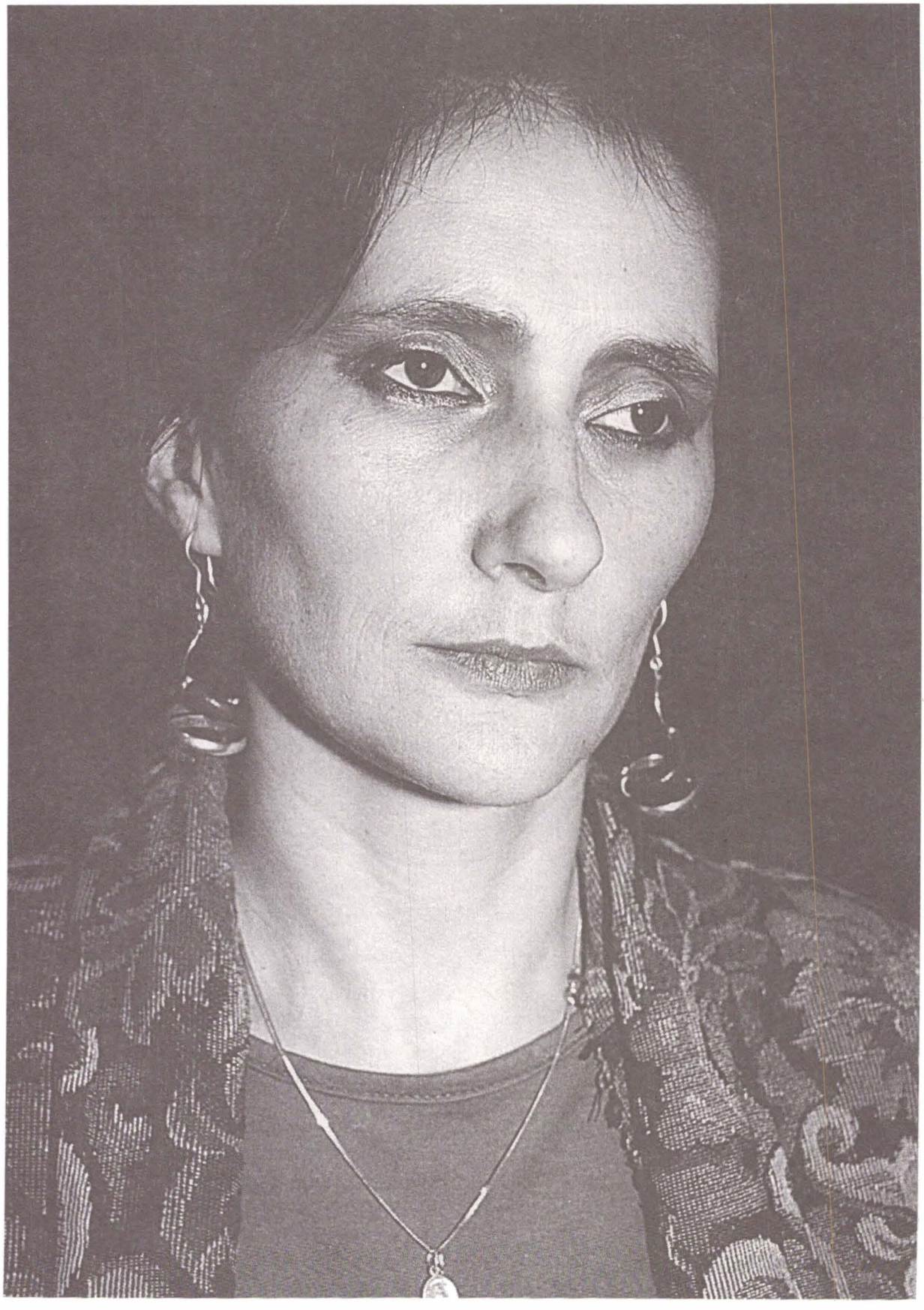
Duel sau duet?

Pe un petic de „gazon", la doi paşi de spectatori, cocoţaţi şi ei pe scenă, două personaje, într-o relaţie cu valenţe mitice şi mistice, amintind de Cain şi Abel. Erau *„fraţii"* din piesa cu acelaşi titlu a lui Sebastian Barry, pusă în scenă de Alexandru Dabija, la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov. Ceea ce se petrecea în faţa ochilor era de-a dreptul fascinant! Doi actori eminenţi „oficiau" în Casa Thaliei o lecţie de teatru ca o liturghie în care, cu o pilduitoare „umilinţă", ei slujeau şi se slujeau unul pe celălalt, permanent, într-o armonie profesională de o tulburătoare frumuseţe. Nu este deloc puţin lucru, într-o vreme când, tot mai des, pe scene mai mici ori mai importante, vezi actori consacraţi, nu începători, grăbiţi „să iasă în faţă", „să-şi facă numărul", în detrimentul partenerilor, faptul ascunzând şi el un grăunte de violenţă, de agresivitate, de abdicare în faţa narcisismului, a egoismului, a mentalităţilor primitive. Încurajaţi câteodată chiar de pana vreunui critic sau de un juriu „păcălit" de vedeta care a pus astfel mâna pe un premiu cu totul nemeritat, căci s-a făcut „remarcată" pe sine în detrimentul altora, aceşti „egoişti" ai scenei transformă nu de puţine ori spectacolul într-o jalnică succesiune de monoloage

juxtapuse, de mici „recitaluri" ce vor să se impună cu orice preţ, ignorând cerinţele „întregului".

Deunăzi, pe scena braşoveană, mi-am reamintit toate aceste lucruri, în spectacolul cu *Portret de criminal* de Mrożek, împlinit sub bagheta tânărului (cât de matur profesional!) Claudiu Goga. Alături de remarcabila evoluţie a actriţelor Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă Chelbea şi tânăra Iulia Popescu, spectacolul punea spotul performanţei pe doi „actori eminenţi", pe „tandemul" alcătuit de ei sub semnul profesionalismului desăvârşit. Aceiaşi interpreţi din *Fraţii* ! Să fie o simplă coincidenţă isprava lor, ce a determinat în bună parte succesul spectacolului acesta despre culpabilitate şi ispăşire, dar mai ales despre condiţia umană aflată adeseori între dizarmonia împinsă către absurd şi o uriaşă nevoie de ordine şi toleranţă? Îmi stăruie în faţa ochilor confruntarea dintre cei doi, în actul al doilea. *Turnătorul* vine să-l vadă pe *prietenul* care a stat 20 de ani în temniţă din cauza lui. Vine să-i cerşească o pedeapsă, care să-i curme coşmarul mustrărilor de conştiinţă. Scena este antologică. Cu elanuri adolescentine şi cu răbufnirl de incompatibilitate morală, cu ură şi cu tandreţe, cu mărturisiri tardive, care străbat însă ca un taifun firea celor doi şi emoţia spectatorilor. Există în jocul lor o admirabilă ştiinţă a dozajului mijloacelor de expresie, a punerii accentelor, a trecerii de la deznădejdea mută la paroxismul durerii şi al protestului, sau la acordul „tacit" de pace în faţa timpului ce conferă inutilitate reacţiilor radicale. Există o pilduitoare artă a tăcerii, când fiecare, pe rând, îl „ascultă" pe celălalt, când pe faţa fiecăruia se citesc ecourile adânci, telurice, ale vorbelor, ale faptelor, ale atitudinii celuilalt. În expresii mimice şi corporale de o rară mobilitate, în gesturi voit ezitante sau abrupte, explozive, avem pe rând imagini de efigie ale călăului umilit şi ale victimei incapabile de a-şi savura victoria, imagini ale răului cu chip grotesc şi ale binelui schilodit de o lume ce şi-a vândut sufletul diavolului roşu. Ce înţelegere sublimă, ce transfer divin de energie subiectivă, de la un actor la celălalt, au făcut ca acest „parteneriat" între cei doi să întrupeze nu numai profesional, adică estetic, ci şi etic, dacă nu chiar mistic, frumuseţea invulnerabilă a teatrului? Iisus a spus: *„Dacă doi dintre voi se vor învoi pe Pământ, orice lucru pe care-l vor cere se va da de la Tatăl meu care este în Ceruri"*. Pentru că fiecare dintre cei doi este vizionarul şi susţinătorul moral al viziunii celuilalt. Altfel spus, pentru că şi pe scenă, ca şi în viaţă, sau mai ales pe scenă, se confirmă adevărul creştin, potrivit căruia fiecare om trebuie să însemne o verigă de aur în lanţul binelui celuilalt. La înălţimea sacră a performanţei, o „confruntare" între doi actori de mare calibru este şi un „duet", dar şi un „duel", nu-i aşa? Doar o binecuvântare dumnezeiască poate face ca ele să coexiste sub semnul graţiei divine. Iar din scânteile „duelului" să urce spre noi flacăra purificatoare a frumosului, a credinţei, a iubirii. „Minunea" de pe scena braşoveană poartă două nume de actori: Costache Babii şi Mircea Andreescu. Doi pentru eternitate...

Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" din Braşov – *Portret de criminal* de Slawomir Mrożek. Traducerea: Stan Velea. Regia: Claudiu Goga. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoiescu. Ilustraţia muzicală: Claudiu Goga. Distribuţia: Costache Babii, Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Viorica Geantă Chelbea, Iulia Popescu, Constanţa Comănolu, Mara Nicolescu, Marius Cordoş, Marius Cisar, Dan Cogâlniceanu, Traian Grigorlu, Neculai Sirlţeanu.



MONA CHIRILĂ

Mona CHIRILĂ

„Stilul în teatru se face prin exerciţiu"

Kelemen Kinga: *Iată că vă găseşte soarta într-un teatru unde se joacă în limba maghiară. E prima ocazie?*
Mona Chirilă: Am mai lucrat în Ungaria, la Teatrul de Păpuşi din Kecskemet, de fapt aceea a fost prima mea întâlnire cu o trupă maghiară. Am avut translator, lucrurile au mers destul de bine. Nu ştiu limba maghiară şi dacă continui să lucrez cu trupe maghiare, cu vremea, acest lucru cred că va deveni un complex... Am de multe ori senzaţia că se vorbeşte, se discută lucruri pe care eu nu le înţeleg şi la care nu am acces. Uite că sunt totuşi la a treia tentativă de a construi un spectacol cu o trupă maghiară. A doua trupă a fost tot un teatru de păpuşi, cea de la Târgu Mureş, cu care am pus în scenă *Crăiasa zăpezii* chiar înainte de a veni aici, la Cluj. M-am înţeles cu ei extraordinar.
Şansa de a lucra cu o trupă maghiară de teatru dramatic mi-a fost oferită de Tompa Gábor, cu care mă cunosc de multă vreme. Trupa mă serveşte, mă înţeleg nespus de bine cu toată lumea, fără excepţie. Este o trupă de profesionişti în adevăratul sens al cuvântului: disciplinaţi, înţelepţi, inteligenţi, foarte talentaţi.
K.K.: *Aţi obţinut mai multe „premii pentru originalitate". Însăşi ideea de bază a* Căsătoriei...
M.C.: De multe ori am suspectat povestea asta cu premiile pentru originalitate. Am senzaţia că premiile sunt împărţite înainte de vizionarea spectacolelor. S-au dat premiile pentru regie, s-au dat premiile pentru spectacol, şi, iată, te trezeşti şi tu cu un premiu pentru originalitate... care nici nu ştiu exact ce înseamnă. S-ar putea să fiu originală... Construiesc spectacole în felul în care văd eu lucrurile, şi stilistic chiar încerc să mă definesc şi să creez într-un anume fel ceva care să fie unic, care să fie amprenta Mona Chirilă. Dar lucrurile acestea cer timp, cer multe tentative, multe eşecuri chiar, câteva victorii şi mult, mult exerciţiu. Stilul în teatru se face cu exerciţiu, nu stând şi gândindu-te sau scriind despre asta.
K.K.: *Apropo de originalitate. Cum se leagă Gogol de imaginile lui Botero?*
M.C.: În mintea mea se leagă. Când am văzut prima dată un album Botero, lecturile mele din Gogol au „sunat" bine în imaginile lui. Ideea *Căsătoriei* cu imagini din Botero mi-a venit cumva în tren, adică aşa, cum îţi vin în general ideile, nu ştii de unde vin şi unde se duc... Mie mi se pare că stilistic merg foarte bine împreună. Imaginile sugerate de Gogol sunt foarte asemănătoare cu cele pe care le-am regăsit în Botero.
K.K.: *Personajele din* Căsătoria *sunt mult mai în vârstă decât apar în această reprezentaţie. De ce aţi optat pentru o distribuţie atât de tânără?*
M.C.: Treaba asta ţine de o anumită citire a textului. Cred că ai dreptate când spui că personajele lui Gogol erau gândite de el ca fiind mult mai în vârstă...
K.K.: *Mă refeream la petiţori...*
M.C.: Da, există chiar un pasaj în textul lui Jevakin, că e de zece ani în pensie... Dar până la urmă să ne gândim, vârsta nu înseamnă neapărat păr alb, faţă suptă, trup osos şi cearcăne adânci. E la urma urmei relativă, am întâlnit oameni în vârstă care arătau foarte tineri. Revin la ideea lecturii, cât anume respect cuvântul lui Gogol şi cât anume îmi iau eu libertatea de a-l interpreta. E şi o decizie „tehnică", am optat pentru o trupă tânără, oameni care să-mi fie apropiaţi ca vârstă fiind conştientă că numai cu ei voi putea construi spectacolul. Sunt mult mai maleabili, fizic vorbind, mult mai apţi să răspundă la solicitări, câteodată, pur fizice. Să nu uităm că ei sunt supradimensionaţi în spectacol, trebuie să-şi poarte corpurile astea care îi transpiră, au o grămadă de mişcări cu ele, fiind concepuţi foarte mobili. Cred că era greu de construit spectacolul din punctul de vedere al mişcării cu actori mai în vârstă.
K.K.: *Aceste „grăsimi", care îi fac pe actori să arate supraponderali au fost proiectate de Carmencita Brojboiu, o scenografă cu care aţi realizat mai multe spectacole.*
M.C.: Am cunoscut-o pe vremea când eram director la Teatrul de Păpuşi din Constanţa. Ea a dat un concurs de scenograf şi mie mi-au plăcut foarte mult desenele ei. Atunci am ales-o pe Carmencita, şi am

început să facem împreună primele ei spectacole în teatrul de păpuşi. Carmencita a ajuns să ia o grămadă de premii de scenografie, şi cu spectacolele făcute cu mine. A ajuns să lucreze şi în Anglia, a avut o mulţime de colaborări, nu numai în teatrele de păpuşi, ci şi în teatrele de balet sau teatre dramatice. S-a format, practic, cu mine ca scenograf, şi nu spun asta pentru că ea ar trebui să-mi datoreze ceva, e important un singur lucru: e bine, dacă un regizor îşi găseşte scenograful cu care poate va lucra toată viaţa...

K.K.: *Scenograful-pereche...*

M.C.: Pot să fie şi doi. În cazul *Căsătoriei,* de exemplu, lucrăm în trio, domnul Theodor Th. Ciupe semnează decorul şi Carmencita – costumele... Noi am mai avut o tentativă care sper că se va finaliza, cu o dramatizare făcută de mine după un bine cunoscut scriitor japonez, spectacol care, cel puţin pe hârtie, este construit, şi în care am mers cu acelaşi cuplu, adică Ciupe – decoruri, Cita – costume. Sper să mai putem colabora, mie mi se pare un trio foarte bun, mă înţeleg foarte bine cu amândoi, deşi pe domnul Ciupe l-am descoperit ulterior. Prima dată când am lucrat în Cluj, *Regina-Mamă* la Naţional, am lucrat cu fiul dânsului, Mihai, şi m-am cunoscut mai târziu cu tatăl, deşi îmi erau cunoscute scenografiile dânsului.

K.K.: *Schiţele de decor ale lui T. Th. Ciupe, pe care am avut ocazia să le văd, erau fiecare foarte personale şi foarte diferite una de cealaltă. Cum s-a ajuns la această variantă finală a decorului, acest spaţiu fragmentat orizontal prin trei module rabatabile?*

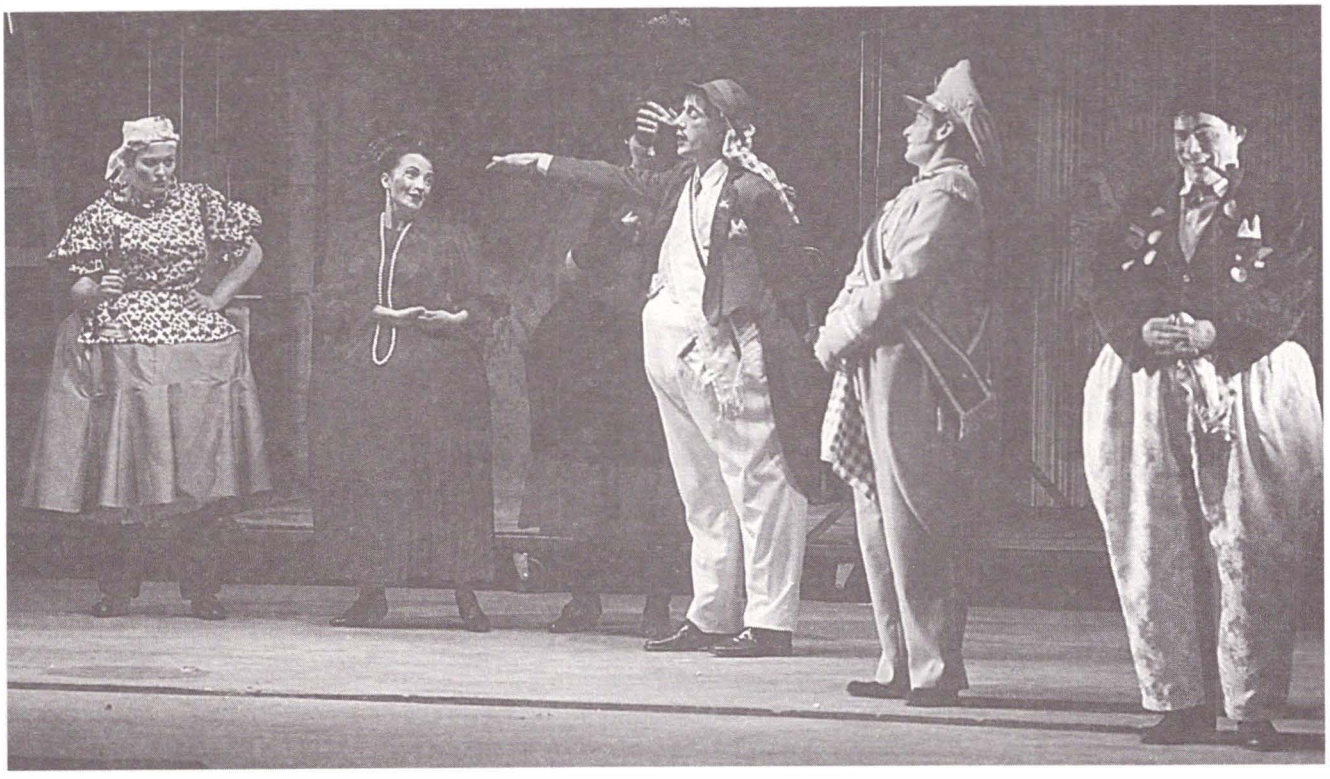
M.C.: Chestia asta ţine de bucătăria uneori halucinantă a unei relaţii dintre un regizor şi un scenograf. Dacă urmăreşti evoluţia decorului în schiţe, un anumit fir roşu în tentativele anterioare, de multe ori găseşti o grămadă de lucruri bizare, şi te întrebi: „Dar, Dumnezeule, cum s-a ajuns la varianta asta..." Nici eu nu pot să-ţi spun. De multe ori la proiectul final se ajunge în modul cel mai „oniric" posibil: începe o frază, se continuă, se fac diferite conexiuni, mai arătăm un album, mai pescuim imagini, ne mai reamintim de alte lucruri, ce-ar fi să facem aşa, ce-ar fi să fie şi mai mult. Modul în care se ajunge la o etapă finală cu un spectacol este realmente o aventură.

K.K.: *În versiunea scenică pe care o pregătiţi, personajul-cheie este* Kocikariov.

M.C.: Şi la Gogol există premisele personajului pe care eu l-am proiectat, dar e totul recentrat. La mine *Kocikariov* este chiar diavolul încarnat, aşa cum îl vedea şi Gogol, şi Bulgakov mai târziu. E diavolul fără mască, nu diavolul în frac ca la Byron, diavolul care e un om obişnuit, şefu' de departament, adminstratoru' de bloc, micul şefuleţ din birou, cel de la ghişeu etc. E unul dintre noi. L-am construit într-un anume fel, un fel de „caricatură sinistră" dacă vrei să-l citez pe Gogol, e şi comic, dar poate deveni şi îngrozitor, înspăimântător până la fantastic, nu e numai om, sau nu e întru totul om. Are în el ceva teribil, uluitor care insuflă tuturor un soi de ostilitate inexplicabilă amestecată cu spaimă şi dezgust. Ştie secretele tuturor, îi strânge în chingi, îi comandă, fixează legi, impune criterii morale. Cine nu i se supune îi stârneşte o furie vitriolantă. E construit după mecanismul interior al tuturor tiranilor din toate timpurile. Extermină, torturează, elimină în numele unei morale dogmatice care, zice el, e pusă în slujba selecţiei speciei umane. Există şi o porţiune de text introdusă de mine care este compilată din Gogol şi Dostoievski, unde se formulează clar „programa" lui *Kocikariov* prin căsătorie. Prin unirea bărbatului cu femeia exista o tentativă de a reconstrui paradisul, dar în varianta lui: un paradis al supraponderalilor, al supraalimentaţilor, al digestiei bulimice, în care *Eva* este halucinant de grasă, *Adam* este pandantul ei, exact ca la Botero. O replică *kitsch*, dar teribil de *kitsch* la paradisul biblic. Problema se pune în ce măsură *Podkoliosin*, această victimă virtuală ideală, se supune sau nu, merge sau nu până la capăt în acest proiect diabolic. Versiunea de final pe care am construit-o dezminte acest lucru. Urmează să vedem dacă este descifrabil şi spectatorilor. Sigur, e o tentativă, orice spectacol e o tentativă de a pune în realitate un demers teoretic. Ce se va naşte, este mai mult sau mai puţin „disciplinat" teoriei, s-ar putea să iasă 50%, s-ar putea să iasă mai puţin sau întru totul, de ce nu?

Căsătoria este un proiect în care îmi pun în practică nişte gânduri pe care încerc să le urmăresc foarte clar. Cum devin ele realitatea spectacolului, să decidă fiecare după vizionarea lui...

Kelemen KINGA



Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – *Căsătoria* de N.V. Gogol (o întâmplare cu totul neverosimilă). Regia: Mona Chirilă. Decoruri: T.Th. Ciupe. Costume: Carmencita Brojboiu. Distribuţia: M. Kántor Melinda, Panek Kati, Bogdán Zsolt, Kardós M. Róbert, Dimény Áron, Szabó Jenö, Bács Miklós, Laczó Júlia, Orbán Attila. Data premierei: 13 martie 2000.

Roxana CROITORU

Comedie celebră în notă personală

Premieră de premieră, spectacol după spectacol, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj se succed titluri importante, regizori consacraţi sau în devenire; în ambiţia şi grija directorului-regizor Tompa Gábor, pentru ca actorii, „trupa să-şi menţină nivelul artistic ridicat" şi teatrul un prim loc în atenţia generală.

Ultima opţiune: comedia *Căsătoria* de Gogol şi un regizor: Mona Chirilă, care aparţine încă tinerei generaţii, dar cu un stil deja recunoscut, propriu, original, ca o „semnătură".

Căsătoria, piesă începută de Gogol în 1833 şi publicată în 1842, după *Revizorul*, oferă „material bogat pentru înţelegerea particularităţilor artei comice".

Absurdităţii anecdotice a întâmplărilor, (transformarea căsătoriei în negoţ, în farsă stupidă) prezentării mirilor, activităţii peţitoarei, Gogol îi pune capăt prin finalul absurd, neverosimil şi ruşinos: scandaloasa fugă a mirelui dinaintea căsătoriei.

Înscenarea Monei Chirilă – din care două personaje au dispărut: e vorba de mătuşa *Arina Panteleimonovna*, ale cărei sarcini sunt într-o oarecare măsură preluate de *Duniaşka*, fata în casă, şi de *Starikov* hangiul – înscenare în care sunt inserate într-un monolog al lui *Kocikariov* alte texte ale lui Gogol, ca şi ale lui Dostoievski, prinde viaţă în forma şi spaţiul pictorului columbian Fernando Botero. Oameni plăsmuiţi grotesc, supradimensionaţi, concentraţi exclusiv pe un punct unic al existenţei lor se mişcă într-un spaţiu comprimat, înconjuraţi de obiecte mici.

Decorul imaginat de scenograful T.Th. Ciupe se reduce, la debutul spectacolului, la un pat în mijlocul scenei, simbol şi loc al lenei lui *Podkoliosin* şi al simbolisticii erotice exprimate direct de mai toate personajele, iar în

avanscenă, o baie încorporată în podea, alt loc de refugiu pentru meditaţii şi nehotărâri ale aceluiaşi *Podkoliosin*. Pe măsură ce subiectul piesei înaintează, decorul reprezintă locuinţa miresei, o secţiune longitudinală a casei, alcătuită din trei module, nişe glisante evident prea mici pentru personajele supraponderale ce o populează (vezi mirii înghesuiţi în minuscula bucătărie, preocupaţi să înfulece tot ce le iese în cale) şi al cărei pod e supraîncărcat de slănini, cârnaţi, jamboane şi haine. Surpriza în plastica decorului, ce urmează în stil propriu desenul figurativ al lui Botero, o reprezintă începutul secţiunii a doua a spectacolului, în care pe partea superioară a celor trei nişe glisante, cu spatele acum spre public, sunt redate în zbor personajele groteşti „ce nu au ce căuta printre noi" – ar spune Gogol. Atât în decorul lui T.Th. Ciupe, cât şi în costumele Carmencitei Brojboiu, o mai veche şi fidelă colaboratoare a regizoarei, se citeşte metafora sugestivă a comediei groteşti, fără să trădeze în vreun fel spiritul personal „rusesc" al piesei.

Optând pentru membrii tineri ai trupei, „profesionişti, disciplinaţi, inteligenţi, talentaţi", regizoarea Mona Chirilă îi conduce cu mână sigură spre o interpretare dezinvoltă. Având mobilitatea unei inteligenţe asociative dublate de o reală libertate a spiritului, Mona Chirilă citeşte piesa lui Gogol prin imaginile lui Botero şi face din figura lui *Kocikariov* personajul-cheie al spectacolului. La Gogol, piesa se axa pe două personaje principale, *Podkoliosin* şi *Kocikariov*. Mona Chirilă accentuează ideea piesei prin care concentrarea exclusivă pe un punct unic al existenţei duce personajul la demonie, chiar dacă printr-o tratare umoristică. *Kocikariov* e obsedat să înfrângă nehotărârea lui *Podkoliosin* şi, prin căsătoria acestuia din urmă, să refacă Paradisul după voinţa şi închipuirea lui. Un Paradis *kitsch*, în care Adam şi Eva sunt graşi. Scenă de un comic irezistibil în spectacol, în care cei doi, *Podkoliosin* şi viitoarea mireasă, *Agafia Tihonovna*, suspină la o ceaşcă de ceai, la umbra pomului cunoaşterii, plantat într-un ghiveci şi împodobit pe parcursul conversaţiei de maleficul *Kocikariov* cu câte o pasăre artificială.

Kocikariov (Kardós M. Róbert) – un diavol obişnuit, comic, înfiorător sau crâncen – preia de la început frâiele acţiunii, supunându-i orbeşte pe cei din jur. Singura care încearcă să-i reziste este peţitoarea, şi ea supusă erotic şi devansată în acţiune de înspăimântătorul „dictator". Prin intermediul lui îi cunoaştem pe cei ce sunt *„nişte Ivani Pavlovici, Nikanori Ivanovici, dracu' ştie mai ce"*. Aceşti miri lipsiţi de personalitate şi caracter au fiecare o idee fixă. Pe această dominantă a „caracterelor" construieşte Mona Chirilă scenă de scenă, ritmând până la paroxism dinamica comediei ce dezlănţuie hohote de râs.

Iaiciniţa (de la jumări)–Dimény Áron e un om foarte ocupat şi serios. Pentru el nevasta înseamnă bunuri – casă, acareturi – motiv pentru care măsoară minusculul spaţiu al casei viitoarei mirese cu un metru improvizat din umbrelă. *Anucikin*–Szabó Jenö e un obsedat de mondenitate. Pentru el, care nu cunoaşte nici o limbă străină, soţia e o fiinţă ce vorbeşte neapărat franţuzeşte. *Jevakin* (de la a mesteca)–Bács Miklós e preocupat numai de mâncare. Călătoria în Sicilia, pe care o relatează neîncetat, se reduce la felurile de mâncare, la cozonăcei. Soţia în imaginaţia lui e şi ea un cozonăcel. Cele trei personaje feminine: *Agafia Tihonovna*–M.Kántor Melinda, *Fiokla Ivanovna*–Panek Kati şi *Duniaşka*–Laczó Júlia, construite cu acelaşi echilibru ca şi celelalte personaje, între absurd şi *commedia dell'arte*, întregesc şirul creaturilor groteşti. Singurul personaj slab, întruchiparea comică a nehotărârii, e *Podkoliosin*–Bogdán Zsolt. El ia unica hotărâre a vieţii sale şi fuge de la propria-i căsătorie, accentuându-şi nehotărârea. Finalul însă nu e comic. *Podkoliosin*, peste care ninge lin, e singur, învăluit de o răscolitoare muzică rusească, laş incapabil de sentimente, înfricoşat de viaţă.

Un spectacol de echipă şi recital actoricesc în acelaşi timp, în care se remarcă fiecare interpret prin talent şi nestăvilita plăcere de joc. Voi remarca cu precădere pe Dimény Áron, pe care l-am urmărit pentru prima dată într-un rol comic rezolvat cu nuanţă şi măsură, şi Bács Miklós într-o vervă şi acurateţe interpretativă ce mi-l reaminteşte pe cel din *Cântăreaţa cheală*.

Mona Chirilă, cu francheţea-i caracteristică, ne oferă bucuria unei comedii celebre în notă personală, mediind cu emoţie asupra sensibilităţii noastre.

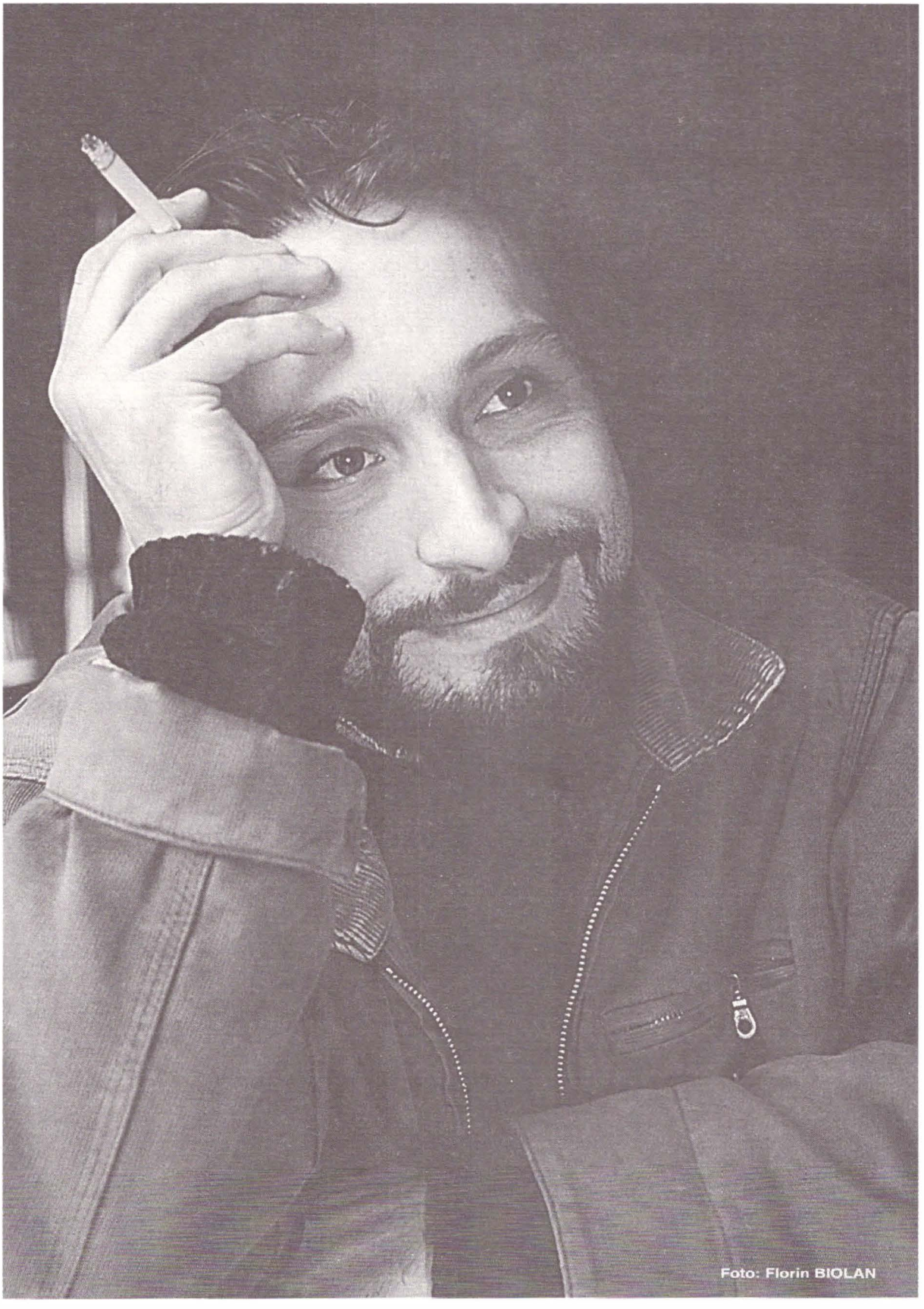


Foto: Florin BIOLAN

BOGDAN ZSÓLT

Bogdan ZSÓLT

„O căutare continuă a lui Dumnezeu"

Constantin Paraschivescu: *De când sunteţi la Teatrul Maghiar din Cluj?*
Bogdan Zsólt: De şase ani.
C.P.: *Cum aţi devenit actor? Unde aţi studiat?*
B.Z.: Am terminat Academia de Teatru la Târgu Mureş în 1994. Referitor la întrebarea cum am devenit actor... nu ştiu.
C.P.: *O întâmplare?*
B.Z.: Da. Eu, de fapt, terminasem liceul agro-industrial din Târgu Mureş...
C.P.: *Deveneaţi agronom, deci.*
B.Z.: Nu, deveneam medic veterinar. Până să mă fac eu medic veterinar, am lucrat vreo cinci–şase ani ca însămânţător artificial la o fermă din Miercurea Ciuc. După care m-am căsătorit, m-am apucat de alte minunăţii, adică de... cum se zice?... de olărit.
C.P.: *Da?*
B.Z.: Da. Pentru teatru am avut întotdeauna o pasiune, pe care n-am ştiut prea bine cum s-o... Dar Dumnezeu m-a ajutat şi, nu ştiu cum, m-am dus la Satu Mare, la Teatrul de Nord, unde am lucrat ca figurant un an de zile. După care, în '90, am dat examen la Academia de Teatru şi am reuşit.
C.P.: *Primul rol în teatru v-a satisfăcut?*
B.Z.: De fapt, primul rol l-am făcut la Miercurea Ciuc, într-o piesă scrisă de un dramaturg rus, într-un teatru popular.
C.P.: *Dar în teatrul profesionist?*
B.Z.: Primul rol l-am avut în *Cabala bigoţilor.*
C.P.: *V-a satisfăcut?*
B.Z.: Da, da. Ştiţi, eu am rezerve faţă de munca mea, faţă de personajele pe care le creez şi niciodată nu ştiu... Am nişte hiatusuri, nişte zone albe pe care simt că nu le-am realizat. Şi întâlnirea asta a mea cu un personaj nu se produce niciodată sută la sută, din păcate.
C.P.: *Chiar vroiam să vă întreb cum realizaţi un personaj – vă formaţi o imagine a lui prealabilă, porniţi de la nişte sugestii din text? Vă lăsaţi pe mâna indicaţiilor regizorilor?*
B.Z.: Mă şi las pe mâna indicaţiilor regizorilor, dar pe mâna unui regizor bun. Trebuie să ai încredere într-un regizor. Dar, de fapt, câteodată am impresia că n-o să pot să fac personajul respectiv, să-i dau viaţă... şi până la urmă, la premieră sau după două–trei spectacole, iese ceva.
C.P.: *Aveţi de multe ori impresia asta?*
B.Z.: De foarte multe ori.
C.P.: *Între dramă şi comedie, aveţi preferinţe?*
B.Z.: Nu, n-aş putea zice. Joc cu dăruire şi comedie şi dramă.
C.P.: *Când un actor nu e recunoscut într-un rol, vă stimulează asta? Eu, de pildă, nu v-am recunoscut în* „Troilus şi Cresida".
B.Z.: Da, dar ştiţi...
C.P.: *Cum aţi realizat acel rol?*
B.Z.: Nu era foarte greu, pentru că aveam o faşă pe cap, mergeam târâş, pe două mâini, dar dacă eram fără faşă... E de bine dacă nu se recunoaşte un actor. Dar dacă nu m-aţi fi recunoscut, de exemplu, în *Doi gemeni veneţieni...*
C.P.: *Nu l-am văzut.*
B.Z.: Aveam două roluri acolo, *Zanetto* şi *Tonino.* Unul timid...

C.P.: *Cum aţi realizat rolurile?*
B.Z.: M-a ajutat foarte mult domnul Vlad Mugur. Mulţumesc lui Dumnezeu că m-a împins în calea maestrului Vlad Mugur! E o mare întâlnire a mea, o mare şansă a vieţii mele. Dânsul m-a ajutat foarte mult, m-a educat, m-a format, că eu nu sunt încă format ca actor... probabil că, după treizeci de ani, părţile rele din om nu se mai schimbă, rămâi aşa. Dar domnul Vlad Mugur m-a ajutat şi cu dânsul e uşor de realizat un rol, cu toate suferinţele actului creator. E uşor pentru că te iubeşte, are o mână fină şi are grijă de tine.
C.P.: *E minuţios în realizarea personajelor?*
B.Z.: Este, este minuţios.
C.P.: *Cu ce regizori lucraţi mai bine – cu cei ce vă stimulează fantezia, jocul, cu cei riguroşi în sublinierea ideilor?*
B.Z.: Eu vorbesc întotdeauna de *întâlniri.* O întâlnire, după părerea mea, este ceva care presupune dialog, în lumea asta în care sunt foarte puţine şanse de dialog. Când unul spune ceva şi ceea ce spun eu nu este contrariul, se construieşte ceva... şi, deci, se produce o întâlnire în sensul sacru al cuvântului. Asta se simte în spectacol, simte şi publicul.
C.P.: *Teatrul Maghiar din Cluj are spectacole moderne, cu actori din generaţii diferite. Cum se realizează această unitate, aş zice şi de stil, în colectivul dumneavoastră?*
B.Z.: Să ştiţi că nu prea avem decalaje, deosebiri şi de la colegii noştri mai în vârstă avem ce învăţa – ce „fura", mai bine zis – pentru că meseria asta se cam fură. Noi de la ei, ei de la noi.
C.P.: *Dumneavoastră aţi „furat" de la cineva?*
B.Z.: De la foarte mulţi. Nici nu-ţi dai seama. Te duci prin sală şi vezi pe cineva cu o mişcare aparte sau vezi o fată şi fotografiezi lumea care te înconjură şi nu realizezi când „furi". Sau la repetiţii, furi nişte gesturi. Dar nu furi în sensul de a imita... Dacă aş vrea să imit un gest al unui actor dintr-un film, n-aş putea, pentru că nu e gestul meu. Se poate sintetiza, însă.
C.P.: *E mai greu de fotografiat interiorul...*
B.Z.: Degeaba furi, dacă nu înţelegi interiorul.
C.P.: *Aţi făcut turnee în străinătate?*
B.Z.: Am făcut. Am fost cu *Opereta* de Gombrovicz în Polonia şi la Budapesta.
C.P.: *Cum au fost primite acolo spectacolele?*
B.Z.: Cu succes şi cu rezerve.
C.P.: *De ce?*
B.Z.: Nu ştiu... cred că toţi când suntem acolo – şi eu – toţi actorii cad în capcana de **a se arăta**. Şi la Bucureşti, de fapt. E un provincialism, zic eu, pentru că...dar nu, poate că nu e provincialism, este ceva ce vrei să arăţi peste ceea ce eşti şi cazi în capcana asta...şi n-ar trebui.
C.P.: Cele două nominalizări la premiile UNITER v-au surprins?
B.Z.: Da...m-au cam surprins. Ştiţi de ce? Pentru că eu încerc să fiu foarte obiectiv în creaţie, în munca mea pe scenă şi văd toate defectele, toate zonele albe din cauza cărora nu s-a produs întâlnirea de care vorbeam. Cred că sunt maximalist puţin. M-a surprins pentru că nu m-aşteptam. Şi nu m-aşteptam nici la nominalizarea asta a doua, pentru că nu pot să cred... adică, eu am...
C.P.: *Păi, credeţi, pentru că amândouă au fost făcute pentru câte două roluri – cea din anul ăsta pentru* „Crima din strada Lourcine" *şi* Caliban *din* „Furtuna"; *anul trecut pentru* Tersit *din* „Troilus şi Cresida" *şi* Lopahin *din* „Livada de vişini". *Patru roluri deosebite. De ce aveţi ezitări?*
B.Z.: Nu am ezitări, dar ştiu că nici în *Caliban*... poate că în spectacolul în care m-au văzut când m-au nominalizat eram mai bine puţin, dar în general n-am făcut mare lucru... şi vă spun fără nici o... adică, să mă dau acum că sunt...
C.P.: *Deci, consideraţi că n-aţi făcut o creaţie deosebită până acum în nici un rol?*
B.Z.: În nici un caz o creaţie deosebită pe ţară. Care să fie între cele trei nominalizări. Pe cuvântul meu! Fără modestie, n-am făcut o creaţie aşa de mare încât să fie între cele trei nominalizări. Sunt colegi în

toate teatrele care ar fi meritat... Eu trebuie să-mi păstrez obiectivitatea, trebuie să „trag radical" din... aşa se zice?

C.P.: *Da.*

B.Z.: Trebuie să „trag radical" şi din insucces, adică din ceea ce mi se spune că „ai dat-o în bară" sau aşa ceva.

C.P.: *E o luciditate a modestiei care mă surprinde, dar pe care v-o apreciez şi v-o respect.*

B.Z.: După opinia mea, cine pierde luciditatea asta în artă, cine se suie pe calul ăsta al succesului, după un timp se pierde... riscă să se piardă ca artist.

C.P.: *Ce pregătiţi? Ce aţi vrea să jucaţi?*

B.Z.: Nu prea am preferinţe. Acum pregătesc *Mizantropul.*

C.P.: *Ce rol?*

B.Z.: *Alceste.* Şi în trei săptămâni, mi-e cam frică. Mă cam înspăimântă, pentru că e, totuşi, un rol şi am şi ce să spun lumii despre mine. Adică, am un soi de mizantropie în mine. Nu ştiu dacă din buzunarul de la spate pot să-l scot... dar astea care sunt mai aproape de tine, apuci să nu le scoţi. De exemplu, *Tersit*, eu nu mă ştiam că sunt rău de gură... şi când colo am descoperit că am şi partea asta.

C.P.: *Ce nu vă place în viaţă? Şi în artă?*

B.Z.: În viaţă nu-mi place invidia. N-am trăit sentimentul ăsta. Dar, totuşi, poate că e în mine, undeva... numai că mă lupt contra lui.

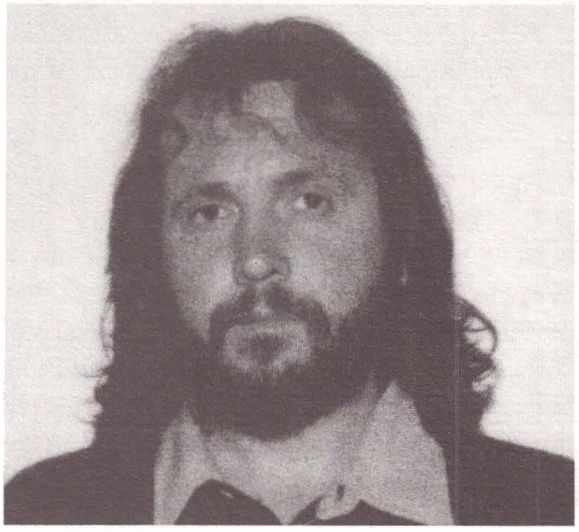
C.P.: *Vă înţelegeţi cu colegi?*

B.Z.: Mă înţeleg foarte bine. Era un timp în care n-am prins zona de dialog între noi, nu puteam să ne înţelegem. Dar acuma, har Domnului, mă înţeleg şi lucrez foarte bine cu colegii. Cum văd eu teatrul la 36 de ani ai mei? Nu-l pot distanţa de Dumnezeu. Pentru că teatrul, pentru mine, înseamnă o căutare continuă a lui Dumnezeu şi este zona în care, de fapt, am o conversaţie cu Dumnezeu. Căutare continuă a lui Dumnezeu, a dialogului şi până la urmă sper să... să mă dizolv în căutarea aceasta.

Constantin PARASCHIVESCU

Vili Perveli NIKOLOV

„Un spectacol bun e un vis frumos"



Vili Perveli Nikolov s-a născut în Bulgaria, la Vidin, pe 4 mai 1957, într-o familie în care, pe linia maternă, strămoşii i-au fost vlahi de la sud de Dunăre. A absolvit Facultatea de Arte din Plovdiv, secţia actorie, în 1983, şi Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti, Facultatea de Regie, la clasa profesoarei Cătălina Buzoianu, în 1998. În timpul facultăţii a pus în scenă următoarele spectacole: *Domnul Puntila şi sluga sa Matti* **de Bertolt Brecht, prezentat la Festivalul Artei Medievale de la Sighişoara şi Gala Tânărului Actor de la Costineşti în '95;** *Slugă la doi stăpâni* **de Goldoni, selectat la Festivalul de Regie de la Slobozia în '96;** *Noiembrie şi puţină iarbă* **de Antonio Gala;** *Femeia mării* **de Ibsen;** *Îmblânzirea scorpiei* **de Shakespeare;** *Cu uşile închise* **de Sartre. La Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi a montat** *Aşteptându-l pe Godot* **de Samuel Beckett,** *Cine ajunge sus la fix?* **de Dumitru Solomon,** *Fata fără zestre* **de Ostrovski,** *Ultima noapte a lui Don Juan* **de Tudor Popescu şi** *Ursul* **de Cehov, spectacol care a obţinut Marele premiu „Radu Stanca" şi premiul pentru cei mai buni actori, acordat Roxanei Păun-Trifan şi lui Nicolae Ionescu la Festivalul Naţional de Teatru Studenţesc de la Sibiu, în 1999; la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani a pus în scenă** *Bădăranii* **de Goldoni; la Teatrul Dramatic din Vidin –** *Canibalii* **după** *În largul mării* **de Slawomir Mrożek; la Teatrul Valah din Giurgiu –** *Transfer de personalitate* **de Dumitru Solomon; şi, recent, la Teatrul Mic din Bucureşti –** *Cimitirul păsărilor* **de Antonio Gala.**

Costin Manollu: *Care sunt primele dumneavoastră amintiri despre lumea teatrului?*

Vili Perveli Nikolov: „Copilăria este patria omului" spune Antonio Gala în piesa *Cimitirul păsărilor*. La grădiniţă veneau actori-păpuşari, şi cred că atunci m-am îndrăgostit de teatru. Îmi place foarte mult să mă joc şi cred că un om de teatru trebuie să se joace până la bătrâneţe.

C.M.: *De ce aţi vrut să deveniţi actor?*

V.P.N.: Îmi plăcea să merg la teatru cu mama mea. Aşteptam să se tragă cortina şi să se întâmple un basm, o poveste, un Shakespeare, un Cehov. Misterul teatrului – ceea ce se întâmpla pe scenă şi cu mine ca spectator – m-a atras foarte tare.

C.M.: *Care sunt spectacolele sau filmele care v-au rămas în memorie din anii adolescenţei?*

V.P.N.: În adolescenţă, la Sofia, am văzut un spectacol după Tolstoi, montat de marele regizor rus Tovstonogov. Un spectacol pe care n-am să-l uit toată viaţa. Atunci am înţeles ce înseamnă şcoala rusă de teatru. De asemenea, mi-au plăcut filmele lui Alfred Hitchcock. Momentele lor de suspans, muzica.

C.M.: *Care a fost pentru Vili Perveli Nikolov primul contact direct cu teatrul profesionist?*

V.P.N.: În timpul liceului, la Vidin, am lucrat un colaj de texte shakespeariene cu un actor, Edmond Grozdanov, care m-a pregătit, m-a format pentru actorie. Atunci mi-am dat seama ce e teatrul profesionist.

De la Edmond am învăţat că teatrul nu e numai profesie, ci mai ales iubire. Edmond mi-a zis: „În momentul când nu vei mai iubi teatrul, el te va părăsi".

C.M.: *Cum este şcoala de teatru din Bulgaria? Cum sunt examenele de admitere? Sistemul e asemănător cu cel din România?*

V.P.N.: Sunt mari asemănări, pentru că ambele şcoli de teatru, din România şi Bulgaria, au fost influenţate de şcoala de teatru rusă. A fost un lucru bun, pentru că şi acum teatrul rus este unul de înalt nivel. Actorii români şi actorii bulgari sunt foarte buni. Există şi deosebiri. Actorul bulgar are multă vână, are temperament, are energie. Actorul român are aceste calităţi şi, în plus, gândeşte pe scenă. Sunt extraordinari actorii care pot să armonizeze pe scenă gândirea şi simţirea.

C.M.: *Cum aţi ajuns să studiaţi regia de teatru în România?*

V.P.N.: S-a ivit o bursă la Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti. Am câştigat concursul şi de atunci a început o altă etapă în viaţa mea. Am avut noroc. Am întâlnit-o pe doamna Cătălina Buzoianu, o profesoară extraordinară. Ne-am înţeles foarte bine. Sper să nu o dezamăgesc prin ceea ce fac.

C.M.: *Care au fost alte întâlniri importante pentru dumneavoastră, cu ce profesori, cu ce actori, cu ce oameni de teatru?*

V.P.N.: Am avut profesori foarte buni. Mi-amintesc, fie-i ţărâna uşoară, de profesorul de scenografie Dan Jitianu. Nu ne învăţa numai scenografie, ci şi regie, povestindu-ne cum a lucrat cu regizorii, mai ales cu Alexandru Tocilescu. Ne vorbea şi despre importanţa muzicii. Ne-a spus: „Nu muzica, ci muzicalitatea spectacolului e foarte importantă". De asemenea, îl preţuiesc pe domnul Virgil Petrovici, profesorul de ecleraj. La Teatrul Naţional din Iaşi, unde am început să lucrez din anul IV, am întâlnit actori minunaţi, precum Florin Mircea, Emil Coşeru, Petru Ciubotaru. Mai recent, cu ocazia montării spectacolului *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski, am lucrat cu o mare actriţă: Mihaela Arsenescu-Werner. Desigur, a fost important şi lucrul cu colegii mei de promoţie. Am făcut spectacole şi am fost împreună la Sighişoara, la Costineşti. Din păcate, n-am mai lucrat cu ei după terminarea facultăţii.

C.M.: *Ce vă influenţează opţiunile, care sunt criteriile dumneavoastră atunci când vă opriţi asupra unui text pe care vreţi să-l montaţi?*

V.P.N.: E o taină. În timpul lecturii unui text dramatic, se întâmplă ca textul să te apuce de gât şi să nu-ţi mai dea drumul. Aşa s-a întâmplat cu piesa *Cimitirul păsărilor* de Antonio Gala, pe care am descoperit-o în urmă cu şapte ani în revista „Secolul XX". Iată că montez această piesă la Teatrul Mic din Bucureşti, cu actori mari, în frunte cu doamna Olga Tudorache, cea mai mare actriţă pe care am avut prilejul s-o cunosc. Repetiţiile cu doamna Olga Tudorache au fost ca un vis pentru mine, un vis din care n-aş fi vrut să mă trezesc.

C.M.: *Care este dramaturgul dumneavoastră preferat, de dramaturgia cărui scriitor vă simţiţi mai apropiat?*

V.P.N.: Ca să nu supăr nici un dramaturg, voi spune un singur nume: Shakespeare.

C.M.: *Aveţi un program, anumite piese de teatru pe care vreţi neapărat să le puneţi în scenă?*

V.P.N.: Da. Am 10, 20, 30 de texte pe care aş vrea să le montez. Un regizor depinde însă de opţiunile repertoriale ale directorilor de teatru, de banii care există pentru producţii. Din păcate, nu am un impresar care să se ocupe de programul meu, astfel încât să ştiu ce şi unde voi lucra în următorii doi–trei ani şi să mă gândesc doar la spectacole.

C.M.: *Dramaturgii români se plâng adesea că nu sunt suficient jucaţi. Care este situaţia în Bulgaria?*

V.P.N.: La fel ca în România, după 1989, dramaturgia autohtonă a fost uitată timp de câţiva ani. Între timp, au început să apară dramaturgi noi. Unul dintre ei, Hristo Boicev, a luat de curând un premiu pentru piesa *Colonelul pasăre*, un text foarte bun. Eu sunt foarte dornic să pun în scenă piese noi. Mă bucur că

l-am cunoscut pe regretatul Tudor Popescu şi că am montat *Ultima dragoste a lui Don Juan* la Iaşi. De asemenea, am făcut două spectacole cu texte scrise de Dumitru Solomon, care mi-a fost profesor de dramaturgie în anul I. E foarte plăcut să poţi colabora cu dramaturgii.

C.M.: *E bine ca un regizor să fie angajatul unui teatru?*

V.P.N.: Sunt de părere că un regizor nu trebuie să fie angajat într-un teatru, pentru că în câţiva ani riscă să ajungă precum o apă stătută. Regizorii trebuie să se mişte, să întâlnească actori diferiţi. Desigur, e bine să existe o echipă, cu care pot fi duse la îndeplinire câteva proiecte, dar apoi schimbarea e necesară. Altfel se naşte stereotipia.

C.M.: *În ce măsură presa de specialitate, critica teatrală poate influenţa traiectoria profesională a unui regizor?*

V.P.N.: Într-o mică măsură. Desigur, nimeni nu e scutit de eşecuri. Un regizor ştie foarte bine când i-a reuşit un spectacol şi când nu. Esenţial e ca ştacheta să nu coboare sub un anumit nivel. Criticul de teatru face parte din familia teatrului. La facultate, am lucrat cu doamna Ludmila Patlanjoglu şi un sfat bine intenţionat, o părere de la un critic competent sunt întotdeauna în ajutorul regizorului. Citind o cronică de teatru, profesionismul unui critic se vede imediat. Nu cred însă că aceeaşi exigenţă trebuie manifestată şi faţă de spectacolele de la Teatrul Naţional din Bucureşti sau de la Teatrul „L.S. Bulandra", şi faţă de cele de la Giurgiu, Tulcea sau Turda.

C.M.: *Un concurs, o audiţie este o formă potrivită pentru alegerea unui actor?*

V.P.N.: Audiţia nu-mi place. Mi se pare o formă de concurs neconcludentă. Prefer să văd actorii în alte spectacole şi abia apoi să-i aleg pe cei care mi se par potriviţi pentru spectacolul pe care urmează să-l fac. Până acum aşa am procedat. De exemplu, pentru *Cimitirul păsărilor* aveam nevoie de o actriţă foarte tânără, care să aibă aerul unei adolescente. Am fost şi am văzut mai multe spectacole la Studioul „Casandra" al Universităţii Teatrale şi Cinematografice şi apoi am ales-o pe Angela Munteanu, care e studentă în anul IV. Imediat după intrarea ei pe scenă, în spectacolul *Lecţia de engleză*, i-am şoptit scenografului Nicolai Mihăilă: „Pe ea o căutam".

C.M.: *Care trebuie să fie relaţia regizor–actor în timpul repetiţiilor?*

V.P.N.: Eu mă îndrăgostesc de actorii cu care lucrez. Atmosfera în timpul repetiţiilor trebuie să fie ca într-o familie în care relaţiile sunt cordiale. Slavă Domnului, până acum aşa a fost.

C.M.: *Dintre actorii români de azi, către cine se îndreaptă simpatia dumneavoastră?*

V.P.N.: În primul rând către actorii foarte mari care joacă în spectacolul cu piesa *Cimitirul păsărilor*: Olga Tudorache, o actriţă cu o generozitate imensă, Mitică Popescu, Dan Condurache, Adriana Şchiopu şi Mihai Bica, despre care cred că va face o carieră importantă în teatrele bucureştene. Aş vrea să am ocazia să lucrez cu actori precum Valeria Seciu, Ştefan Iordache, Gheorghe Dinică, Alexandru Repan, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, dar cine n-ar vrea să lucreze cu ei? Mi-ar plăcea să mă pot întâlni şi cu actorii tineri şi talentaţi din generaţia mea.

C.M.: *Vă gândiţi la reacţia publicului atunci când pregătiţi un spectacol, la succesul sau insuccesul unui personaj sau al unei scene?*

V.P.N.: Întotdeauna mă gândesc la public, dar nu fac spectacole pentru un anumit public. Dacă spectacolul e bun, orice spectator îl va înţelege şi-l va aprecia.

C.M.: *V-aţi răspuns vreodată la întrebarea: „ce sens are teatrul acum, în lumea în care trăim"?*

V.P.N.: Teatrul e un pas spre altceva. Un spectacol bun e un vis frumos, unul prost e un coşmar.

Costin MANOLIU

Ştefan OPREA

Întoarcerea la sentiment

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – Studioul de teatru alternativ – *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski. Traducerea: Al. Kiriţescu şi Sonia Filip. Regia: Nikolov Perveli Vili. Scenografia: Nicolae Mihăilă. Distribuţia: Mihaela Arsenescu-Werner, Roxana Păun-Trifan, Petru Ciubotaru, Constantin Puşcaşu, Nicolae Ionescu, Radu Ghilaş, Doru Aftanasiu, Cătălin Tudor Manea. Data premierei: 21 februarie 2000.

După ce, câţiva ani la rând, a făcut repetate tentative de afirmare în spaţiul teatral ieşean cu spectacole mai mult sau mai puţin reuşite, regizorul Nikolov Perveli Vili izbuteşte, în sfârşit, să-şi pună în valoare virtuţile creatoare montând, la Studioul Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri", *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski. Spectacolul – primit cu multă căldură de public – demonstrează, mai întâi, frumuseţea textului literar şi oferta generoasă pe care acesta o face actorilor prin marea diversitate caracterologică şi adâncimea psihologică, evoluând în tonalităţi grave şi comice, amare şi vesele în aceeaşi măsură. Minuţiozitatea realistă a lui Ostrovski, care pune accente discrete pe amănuntul semnificativ, pe detaliul filigranat al comportării, a fost pentru regizor una dintre principalele preocupări, la care se adaugă imediat grija faţă de atmosfera specifică – realizată mai ales prin muzică –, faţă de exactitatea relaţiilor şi de autenticitatea semnificaţiilor. Textul e lăsat să se impună prin el însuşi cu tot ce are ca încărcătură psihologică şi satirică. Obişnuitul orgoliu regizoral nu impune textului nimic din afară, nu-l forţează să intre în tipare prestabilite, în vreo „viziune personală" cu pretenţie de program estetic *ante* (sau *anti*) text. Încât publicul asistă la un spectacol care îi comunică chiar piesa lui Ostrovski, cu frumuseţea şi distincţia ei literară, cu adevărul ei despre viaţă („piesă a vieţii"), cu substratul ei social şi existenţial, cu umorul care încearcă zadarnic să... învingă amărăciunea..., tristeţea, suferinţa mocnită şi resemnată. Se vorbeşte clar, în spectacol, despre frumuseţea pedepsită de sărăcie, despre femeia socotită obiect de plăcere, despre înăbuşirea aspiraţiei spre puritatea sentimentelor, despre dorinţa evadării din carapacea minciunii şi meschinăriei etc. – totul pe un ton de sinceritate şi cu o privire înţelegătoare şi tristă. Cu asemenea date, la care se adaugă o distribuţie impecabilă, spectacolul a cucerit publicul.

În legătură cu alcătuirea distribuţiei, semnalăm un fapt de o aleasă semnificaţie (i-aş zice chiar noblеţe) profesională: pusă în scenă din iniţiativa a doi tineri absolvenţi ai Facultăţii de Teatru din Iaşi (promoţia 1999), Roxana Păun-Trifan şi Nicolae Ionescu, piesa se bucură de participarea unor actori de mare prestigiu ai scenei ieşene – Mihaela Arsenescu-Werner şi Petru Ciubotaru – a căror excelentă prestaţie scenică îi stimulează pe tineri, îi ajută în visul şi efortul lor de afirmare. Este acesta, la Iaşi, un proces – dacă nu chiar un program – care are ca finalitate revigorarea trupei şi a mentalităţii unui valoros colectiv artistic multă vreme cantonat în cutume.

În rolul mamei (*Ogudalova*), Mihaela Arsenescu-Werner izbuteşte o excepţională creaţie, aflându-se în continuarea remarcabilelor interpretări din spectacolele *Cu cărţile ascunse*, *Efectul razelor gamma...*, *Elisabeta I* ş.a. Cu o mare disponibilitate scenică, stăpână absolută pe mijloace actoriceşti rafinate, ea realizează un personaj cu alunecuşuri şi feminităţi (felinităţi = de la felină, nu de la Fellini!) cuceritoare, cu o exuberanţă când sinceră, când trucată, după împrejurări, cu reflexe de tristeţe înăbuşită care colorează veselia protocolară; un continuu balans între adevăr şi minciună, între sinceritate şi prefăcătorie pune în lumină un personaj care domină spectacolul şi îi conferă dinamism interior şi culoare. Petru Ciubotaru, aflat şi el la apogeul unei splendide cariere artistice, are în rolul lui *Knurov* o evoluţie de maximă distincţie scenică, obţinută prin mijloace esenţializate, fine, comunicând concentrat distilările sufleteşti contradictorii ale unui personaj duplicitar, cu morgă de noblеţe şi cu fond de abjecţie. Ţinuta, privirile, gestul, mişcarea, ştiinţa relaţiei – toate sunt încărcate din interior, perfect supravegheate şi minuţios cizelate. Ceilalţi membrii ai distribuţiei

sunt, toţi, din generaţia tânără. Radu Ghilaş (*Karandâşev*) izbuteşte o adevărată acrobaţie actoricească între multiplele stări contradictorii care devorează personajul: cinstit şi îndrăgostit sfios, rănit în orgoliul propriu de aroganţa celorlalţi, care vor să-l ridiculizeze, el are o explozie de mândrie şi demnitate, înfruntându-i pe adversarii săi cu armele umilitului revoltat. Foarte mobil şi concentrat pe datele personajului, actorul se impune prin originalitatea mijloacelor şi coerenţa stărilor. Doru Aftanasiu (*Robinson*) susţine un adevărat recital de comedie, cu unele exagerări pe alocuri, dar cu farmec personal şi prestanţă. Folosit exclusiv în comedie, actorul e ameninţat de unilateralizare; reuşitele lui în gen nu justifică distribuirea continuă în această categorie de roluri, paleta lui interpretativă recomandându-l şi pentru dramă. Un excelent crochiu de negustor arogant şi pişicher propune Constantin Puşcaşu (*Vojevatov*) care, în cuplu cu Petru Ciubotaru îşi apropie interpretarea de rafinamentul acestuia prin tonalităţi şi atitudini studiate, în exact acord cu datele personajului. Nicolae Ionescu e un *Pratov* impunător prin ţinută, orgoliu bărbătesc şi siguranţă de sine, actorul având încă de lucrat pentru a obţine o mai marcată nuanţare a stărilor interioare ale personajului şi o expresie ferită de monotonie. Roxana Păun-Trifan (*Larisa*) parcurge cu multă sinceritate partitura complexă a „fetei fără zestre", subliniind cu atenţie mişcările sufleteşti ale personajului, dezamăgirile, tristeţile, durerea înăbuşită, ferindu-l de patetism exagerat şi de melodramă. O sentimentalitate supravegheată, exprimată discret, conferă frumuseţe şi demnitate simplă *Larisei*. În sfârşit, Cătălin Tudor Manea (*Ivan*) îşi acordă interpretarea la tonalitatea generală a ansamblului.

Se cântă mult şi frumos în acest spectacol. O formaţie de tineri muzicieni (Cristina Păduraru, Constantin Dunca şi Emil Urzică) execută *live* o frumoasă romanţă rusească – laitmotiv al spectacolului. Lor li se alătură, în unele momente, Roxana Păun-Trifan, care cântă surprinzător de bine. *Fata fără zestre* este un spectacol reuşit, care repune în drepturi sentimentul şi poezia. Păcat că nu a fost montat în Sala Mare, unde ar fi avut acces un public mai larg.

Octavian SAIU

Debut cu brio

Insolit şi bizar, spectacolul ieşean se deschide cu un *show* de televiziune la care noi, cei din sală/studio, suntem publicul. Acceptăm aprioric raţionamentul regizorului, pentru ca, mai apoi, când pe platoul de filmare se rostesc replici din Strindberg, când vom părăsi această stilistică banală, trucată a civilizaţiei secvenţei şi vom pătrunde în intimitatea unică a actului teatral, să-i înţelegem semnificaţiile. Strategia este judicioasă şi justă, căci ignorând decorul TV din fundal şi reintegrându-ne Teatrului, statutul nostru se modifică radical. Nici cel mai conservator exeget strindbergian n-ar putea respinge cu temei viziunea care, polemizând cu superficialitatea perfidă a artefactelor pe care le primim zilnic, elogiază această artă consubstanţială, prin autenticitatea vieţii însăşi.

Personajele sunt cele pe care le ştim, debutantul Dan Vasile nepropunându-şi să le schimbe substanţa intrinsecă, ci s-o amplifice prin trăiri. Metaforică în ansamblu, montarea se distinge prin emoţia şi tensiunea vie a partiturilor. Surprinzătoare este ştiinţa de a le dirija cu maturitate şi acurateţe. În perimetrul îngust din faţa noastră se instituie convenţia care împleteşte sugestia cu realismul psihologic. Conflictul, prezentat iniţial ca subiect de mass-media îşi vădeşte, prin simplitatea mijloacelor, complexitatea organică. Feminitate care se vrea recunoscută, frumoasă, alternativă reală la naivitatea apatică a fiicei, Mihaela Arsenescu-Werner joacă ferocitatea pătimaşă a mamei, cu inteligenţă, revelându-ne adevărul personajului.

Partener diabolic, *Axel* este interpretat cu putere şi temperament de Călin Chirilă. Dandy, dominat de o gândire rece, echilibrat şi stăpân pe situaţie, întregeşte imaginea *Elizei*. Disjuncţia tipologică a piesei, susţinută regizoral şi interpretativ, oferă antitetic „polul pozitiv" al celor doi fraţi. Mai mult decât un boem traumatizat, un însetat de adevăr, *Fredrick*, în creaţia lui Radu Ghilaş, este manifestarea intransigentă a revoltei ideii de dreptate. Frumuseţea şi inocenţa îi dau *Gherdei* –Irina Răduţu un tip de legitimitate, de îndreptăţire. Dincolo de mucavaua searbădă – magicul înşelător al televiziunii – dincolo de mobilele triste printre care există, actorii sunt seva materiei teatrale, realitatea supremă. Jocul de forţe, de dominare se rezolvă prin accentuarea simbolică, firească a trăsăturilor şi stărilor. Există în aceasta un alt merit al lecturii lui Dan Vasile. Acela de a ruina o tradiţie consacrată, devenită canon cultural, de a-l percepe pe Strindberg într-o cheie strict psihanalitică. Totul pare a se lega, de fapt, de absenţa unei instanţe recunoscute. Moartea tatălui, decăderea mamei conduc nu doar la o dizarmonie contorsionată a relaţiilor, ci şi la prăbuşirea autorităţii morale. Este problematica umană actuală a piesei. De aici decurge soluţia regizorului: pângărită, imaginea microcosmică a lumii – căminul – poate fi salvată prin focul sacru, ritualic. Atmosfera sordidă, abisală a casei e spulberată de flacăra lumânării şi de muzica gregoriană. Dinamica elaborată a scenelor conduce la acest final care, la fel de abrupt ca şi cel din text, deschide spre verticalitate. Unitatea este situată în chiar aceste adăugiri ale scenariului propriu, care lasă ca opţiuni fundamentale: dezumanizarea, alienarea prin simulacre contemporane sau regăsirea în credinţa eternă, triumf al umanităţii omului, care reconciliază, întru ispăşire, victima şi călăul. Formă sesizantă, evocatoare a sufletului, încheierea împlineşte compoziţia unui tânăr regizor profund care reflectează asupra omului, a teatralităţii şi a problemelor timpului.

Mihaela ARSENESCU-WERNER

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – *Pelicanul* după August Strindberg. Regia: Dan Vasile. Scenografia: Rodica Arghir. Cu: Mihaela Arsenescu-Werner, Virginia Raiciu, Radu Ghilaş, Irina Răduţu, Călin Chirilă, Petru Ciubotaru, Oana Sandu. Data premierei: 5 februarie 2000.

Cartea de teatru

Ion CAZABAN

Despre „Însemnări contradictorii"

Personalitate binecunoscută a regiei româneşti, **Valeriu Moisescu** este, totodată, un publicist remarcabil care a participat, fără ezitare, la disputele de opinii din presa vremii. Încă din acel moment de neuitat al „reteatralizării", articolele sale, apărute în revistele „Contemporanul" şi „Teatrul", ni se impun prin concepţie riguroasă, deschidere culturală, combativitate temeinic argumentată. **Însemnări contradictorii**, prima sa carte este, preponderent, o culegere de „însemnări" publicate, cam din 1981 încoace, în „Teatrul", apoi în „Teatrul azi".

Printre diferitele teme şi subiecte tratate în paginile cărţii, teatrul ocupă, firesc, locul prioritar, fiind prezent, într-un fel sau altul, şi în comentariile morale, notele de călătorie, evocările sentimentale, observaţiile sociologice, pamfletele cu motivare politică. Moisescu concepe un teatru de sensibilizare necesară, de revelaţii stringente şi sensuri fundamentale, fără de care prea multe clipe de viaţă s-ar scurge insesizabile, fără valoare, netrăite. De altfel, cele două mari dificultăţi ale teatrului sunt: de a se deosebi de viaţă şi, în acelaşi timp, de a fi viu, capabil să se integreze în viaţă. Interpreţii acestui teatru nu vor fi uşor de găsit. Într-o enumerare de calităţi, actorul preferat „caută să înţeleagă întâi, apoi să facă", „nu-şi repetă mijloacele de expresie", „iubeşte teatrul mai mult decât propria-i persoană" şi – contradictoriu – este „nu într-atât de lucid încât să devină insensibil şi nu atât de sensibil încât să-şi piardă luciditatea". De fapt, a fi „contradictoriu" ne arată, aici, imposibilitatea de a omite ceva, de a renunţa la plenitudinea creaţiei teatrale, care se manifestă ca un act vital când îşi păstrează integralitatea contradictorie. Poate de aceea, pe scenă, regizorul nu separă „trăirea" de „reprezentare", ci le gândeşte într-o simbioză, ca „reprezentarea trăirii" şi „trăirea reprezentării". Însemnările lui Moisescu evită şabloanele, demontează formulele comode, refuză poziţiile exclusiviste, ironizează emfaza teoriilor. Uneori, capătă un ton polemic, de un sarcasm necruţător. Într-o anume conjunctură teatrală, Moisescu preferă „să experimenteze normalitatea care deseori ni se înfăţişează mult mai anormală (sau, cu alte cuvinte, mai spectaculoasă), decât ne putem imagina". Regizorul respinge deopotrivă „banalitatea firescului" şi „expresivitatea căutată", vrea să elimine din jocul actorilor „clişeele" şi „pozele", inerţia manieristă şi repetarea mecanică a soluţiilor de succes. O notă despre „a fi" şi „a rămâne" distinge ceea ce este viu, peren, evolutiv şi ceea ce stagnează în „ticuri, automatisme". Sau în idei fixe, cum se dovedeşte desconsiderarea nejustificată a divertismentului care – ni se aminteşte – aparţine esenţei teatrului şi nu exclude „înălţarea spirituală".

Ceea ce sudează diversitatea însemnărilor acestui regizor atras de Molière, Caragiale, Ionescu, este, în primul rând, nevoia de autenticitate. Numeroase pagini se referă la impostura şi veleitarismul cu pretenţii estetice.

Contrazicând adesea (fără a fi ele însele contradictorii), constatările şi comentariile lui Valeriu Moisescu elucidează, mai degrabă, contradictoriul unor stări, situaţii, poziţii existente în lumea teatrului nostru. Observând contradicţiile fenomenului scenic, aflat „la interferenţa dintre obişnuit şi neobişnuit, dintre normal şi anormal", însemnările sale ni-l recomandă fie ca un dialectician clarvăzător, fie ca un polemist incisiv.

Există, totuşi, o contradicţie esenţială care tensionează iremediabil modul de a fi al acestui regizor, determinându-i frecvent punctele de vedere: cea dintre nostalgia copilăriei – evidentă în concepţia sa despre teatrul poetic ca fertilizare a imaginaţiei, ca păstrare a purităţii jocului – şi, pe de altă parte, aspiraţia sa perfecţionistă, grija sa pentru lucrul profund înţeles şi bine făcut, de un profesionalism fără concesii. Este o contradicţie stimulativă, care încearcă să cuprindă atât poezia închipuirilor şi explicaţiilor inocente, cât şi perfecţiunea intransigentă, rezultat al maturizării profesionale.

„Ca un vis de tinereţe" regizorală, i-a rămas în suflet teatrul acesta poetic. Dar, de-a lungul stagiunilor, a fost mereu aproape de acel teatru „fierbinte", râvnit de Caragiale de la scenă la public şi invers! Moisescu scrie deseori despre dragostea actorilor pentru scenă şi public, despre dragostea publicului pentru actorii săi. Pentru că şi el crede că unde dragoste nu e, nimic nu e. Cu atât mai mult, nu poate fi teatru – de nici un stil, de nici o tendinţă...

Teatrul din cărți

Mircea GHIȚULESCU

Din și prin câmpul poeziei

La adunarea anuală a membrilor Secției de dramaturgie și teatrologie a Asociației Scriitorilor din București, am constatat cu uimire că au fost editate, în cifre relative, circa 200 de piese noi, după 1990, ceea ce, la capacitatea României pare o mică industrie. Foarte puține au ajuns pe scenă, și mai puține au fost comentate.

*

Poemul dramatic *Miorița* de Valeriu Anania (reeditată la Editura „Dacia" din Cluj în Bibliografia școlară) este un eveniment editorial. Poetul-ierarh pare la lectură un Blaga oltean, pentru că gândește ca Blaga și scrie ca Arghezi. Este preocupat de ideile generale ce țin de o viziune indestructibilă dintre viață și moarte, de moartea ca iluminare, de coordonatele stilistice românești, pe care le sintetizează *Miorița*, dar cuvintele rare, variate, expresive par extrase din inepuizabila memorie lexicală argheziană. De altfel, „predoslovia" lui Tudor Arghezi la ediția princeps însoțește și reeditarea din 1999. Elogiile „potrivitorului de cuvinte" veneau, probabil, din empatie. În tradiția teatrului românesc în versuri, *Miorița* aceasta aduce o veritabilă reformă. Hexametrul lung și monoton al lui Alecsandri și Eftimiu (luat din clasicismul francez al lui Racine) este înlocuit cu versul scurt, nervos în metrică similifolclorică, dar cu întreruperi mono sau bi-silabice și întreruperi de ritm cu mare efect teatral. Un bun procent din teatralitatea *Mioriței* vine, astfel, din versificație, iar prezumtivul regizor nu are motive să ignore ritmul special pe care îl impune reprezentarea scenică a acestui text.

*

Un dramaturg atipic pentru vremurile noastre, pentru că mai scrie în versuri, este Nicolae Ionel din Iași. A absorbit modele clasice, de la greci la Shakespeare și de la Eminescu la Blaga, ale căror urme pot fi ușor identificate în scrierile sale. După modelul shakespearian, eroii săi sunt mari vorbitori, pentru că Nicolae Ionel are o duioasă încredere în cuvânt, de unde și abundența lexicală și reabilitarea retoricii. *Oedip* și *Manole*, publicate recent, sunt două poeme dramatice complementare. Antigona din *Oedip* este Ana din *Manole*, transformată în iubire pură, gata de sacrificiu. Iar *Tatăl* orb al Anei (personaj inventat) este un Oedip mântuit prin orbirea care l-a silit să devieze cunoașterea spre interior. „Să rămână gândul singur", spune, frumos Oedip. Orbii lui Nicolae Ionel (*Oedip*, *Tiresias*, *Tatăl* Anei) și-au pierdut vederea pentru a deveni vizionari. Oedip este inocent pentru că este ignorant, dar devine martir pentru că vrea să știe, îndrăznește să știe. Toată această tragedie a Labdacizilor ce traversează civilizația europeană nu este una a incestului, ci a ignoranței. Tonul inchizitorial al căutătorului de adevăr se domolește abia după revelația tragică, în dialogul cu Antigona, fiică și soră, vorbind

şoptit şi iubitor. Vor intra împreună în legenda lui Manole continuând aventura cunoaşterii ucigaşe. *Ana/Antigona* vrea să vadă minunea de biserică pe care a construit-o Manole, dar admiraţia ei este umbrită de mirajul frumosului absolut determinat de iubire. *„Ana iubeşte totul, s-a făcut iubire"*, explică insistent autorul. Între *Ana* şi *Manole* s-a petrecut spontan un transfer de energie afectivă: se recunosc, se identifică. Ana este, iubirea ca asasinat pe care şi-o asumă reciproc fără să o declare. Femeia, atât în *Oedip*, cât, mai ales, în *Manole* nu a fost vreodată mai exaltată. Om religios, Nicolae Ionel crede în Iubire şi Înţelepciune. Este un scriitor creştin ce crede în iubirea universală, dar iubirea universală este de genul feminin.

*

Matusalemicul personaj pe nume *Bătrâna O* din comedia lui Ion Mircea premiată de UNITER (*Noe care ne străbate memoria e o femeie*) seamănă izbitor cu Veturia, văduva lui Octavian Goga, în ultimii ani ai vieţii, petrecuţi la Casa memorială a politicianului şi poetului de la Ciucea. Acolo, tânărul poet *valery*-ist Ion Mircea avea să-şi petreacă primul an de după absolvirea Universităţii din Cluj, ca ghid. Relaţiile ghidului cu „doamna prim-ministru", cum pretindea Veturia să i se spună chiar după instaurarea comunismului, trebuie să fi fost destul de încordate dacă autorul îi poartă, după mai bine de trei decenii, o amintire atât de puternică, totodată ostilă şi admirativă. Nu ne surprinde intrarea în teatru a lui Ion Mircea. Poetul inefabil a fost totdeauna disponibil pentru o teatralitate exprimată prin poza hieratică la cenaclurile „Echinoxului" clujean, unde se arăta cel mai bun actor al propriilor poeme. Are un cult manierist al artificiului, al prelucrării naturalului, care îl face să treacă totul prin filtrul speculaţiei inclusiv propria persoană. *Bătrâna O*, cum spuneam, este un personaj funambulesc, cu o identitate aparte în dramaturgie, înrudit, poate, doar cu bătrânul *Giurgiuveanu* al lui Călinescu. Dar numai într-un plan realist pe care Ion Mircea îl marchează, apoi îl transcende. Este o bătrână supracentenară ce „se plimbă" între viaţă şi moarte aducând la disperare pe cei din jur. „Ce-i tu, iar ai fost *pe-acolo*?" – o întreabă cu arţag *Elisaveta* care o îngrijeşte. Este jumătate fiinţă, jumătate mumie. O jucărie urâtă, cu inteligenţa intermitentă ce funcţionează ca *arătare,* dar şi ca *viziune*. Ion Mircea se apropie de parabola din *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără moarte* pe care o revizuieşte şi o interpretează ca „tinereţe fără viaţă şi bătrâneţe fără moarte". Dar ipoteza asupra eternităţii omului ca nefericire şi blestem este aceeaşi.

Personajul este atât de puternic, încât piesa riscă să se transforme în monodramă dacă autorul n-ar adăuga o amplă orchestraţie. Există un fundal pe care Ion Mircea proiectează „destinul românesc", dar reprezentările sale în această problemă nu sunt patetice, ci zeflemiste. Însăşi stilizarea comică a vorbirii ardeleneşti (este aici un abuz, savuros pentru unii, ininteligibil pentru alţii) exprimă intenţia unei cronici româneşti contemporane. România este văzută, în prolog, interludii şi epilog, ca un vesel penitenciar în care brutalitatea gardienilor nu ajunge să fie violenţă propriu-zisă. Rămâne doar mitocănie românească. *Deţinutul maghiar 1201* (cu trimitere la celebra „Recomandare a Uniunii Europene") întăreşte imaginea unei cronici în care parabola existenţială se intersectează cu teatrul politic într-o expresie aparte de comedie gânditoare. Finalul cu „poemul lui Noe" recitat de acelaşi *Deţinut 1201*, are o puritate pervertită de stângăciile de limbă ale maghiarului ce subminează sublimul enunţului. Este chiar metoda dramaturgului care, pe ample porţiuni, alterează poezia pentru a obţine efecte de „comedie metafizică".

SPECTACOLE

Cătălina BUZOIANU

„TURANDOT"

„Sursele teatrale ale spectacolului merg, dincolo de sursa lui Gozzi, în mitologia orientală, apoi în *Commedia dell' Arte*, Gozzi fiind unul dintre primii antropologi teatrali. Apoi, nivelul contemporan se impune până la finalul spectacolului.

Începutul, ideea acestui spectacol, mi-a venit acum trei, patru ani la Teatrul „Levant", după ce acest grup de tineri, care interpretează şi-n spectacol – Vlad Zamfirescu, Andreea Bibiri, Alina Berzunţeanu –, au jucat în atelierul Teatrului „Levant" în *Antigona*, în *Hamlet* iar Kana Hashimoto, neavând spectacol de licenţă, s-a oferit să joace şi ea în *Turandot*.

Mi-am dorit foarte tare să fac acest spectacol şi am avut marea şansă ca mari actori ai Teatrului „L.S. Bulandra", Virgil Ogăşanu, Maia Morgenstern să fie alături de demersul meu, împreună cu actori de la Teatrul Mic (Radu Amzulescu) şi cu actori de la Teatrul de Comedie (Mihai Bisericanu), şi am avut, de asemenea, marea bucurie, admiraţie şi satisfacţie de a asista la cea mai perfectă colaborare între Maia Morgenstern şi Kana Hashimoto, o tânără aproape debutantă; Maia s-a ocupat în mod special de ea, a fost un exemplu de etică profesională incredibilă şi am avut o atmosferă extraordinară la repetiţii şi în afara acestora.

L-am descoperit apoi pe Filip Ristovski, încă student la Actorie, cu studii de canto. I-am descoperit, în primul rând, vocea şi atunci l-am adus, la început, ca să cânte în spectacol, apoi a venit rolul.

Spectacolul se bazează pe execuţia admirabilă a Maiei Morgenstern. Maia a adoptat stilul Operei din Beijing, a făcut antrenamente până la sânge şi face pe scenă nişte lucruri incredibile, face ceea ce, poate, nici un actor din România n-ar face. Spre deosebire de ea, de această femeie-dragon, de acest personaj shakespearian aflat între Hamlet şi Richard al III-lea, Kana Hashimoto, atât de asiatică prin naştere, sigur că a adoptat mai mult o tehnică de teatru Nō. Spectacolul se bucură de prezenţa grupului „Domnişoara Pogany", de muzica lui Iosif Herţea şi de o integrare foarte bună a grupului de balet. Avem şi două balerine: Mihaela Vasile şi Lorette Enache, amândouă absolvente ale secţiei de coregrafie din Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică şi care interpretează partea coregrafică, direcţionată de Mălina Andrei. Avem şi o tânără absolventă a secţiei de actorie a Universităţii „Hyperion", Ana Calciu.

De ce m-a interesat *Turandot*? Autorul a avut o intuiţie de geniu, lasă poarta deschisă spre istoricitate, lasă spaţii deschise ca o canava. Ce m-a interesat a fost această zonă inconştient-materială. Zona mitologică m-a interesat. *Principesa Turandot* corespunde ca personaj unei zeiţe orientale (*Kally-Yunga*?) ce are a-şi răzbuna propria existenţă. Acest personaj fabulos căruia zeii, din invidie, i-au tăiat capul, apoi având remuşcări i l-au lipit pe gâtul unei prostituate ce fusese, la rândul său, decapitată. Zeiţa este sfâşiată între aspiraţia celestă şi trupul măcinat de pofte josnice şi îşi va direcţiona forţele într-o altă direcţie, în sfera politicului. Ea face curăţenie pe Drumul Mătăsii, tăind capetele principilor şi ocupând satele, pe care apoi le anexează imperiului său. Drumul Mătăsii este acoperit de la Beijing până la Veneţia."

(Din conferinţa de presă, 9 martie 2000)

Claudia LIPAN

Bucuria la superlativ

Teatrul „L.S. Bulandra" – *Turandot* de Carlo Gozzi. Regia: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Velica Panduru. Muzica: Iosif Herţea; interpretare: Grupul „Domnişoara Pogany". Coregrafia: Mălina Andrei. Light design: Ioan Lazăr. Cu: Maia Morgenstern/Kana Hashimoto, Virgil Ogăşanu, Valeria Ogăşanu, Doru Ana/Radu Amzulescu, Filip Ristovski/Vlad Zamfirescu, Alina Berzunţeanu, Andreea Bibiri, Gheorghe Ifirm, Andrei Aradits, Şerban Pavlu, Valentin Popescu, Mihai Bisericanu/Răzvan Săvescu, Ana Calciu, Lorette Enache, Mihaela Vasile, Ionel Susanu, Florin Grădinaru, Mircea Muzacov, Cornel Cătănoiu, Gabriel Arsenescu. Data premierei: 4 martie 2000.

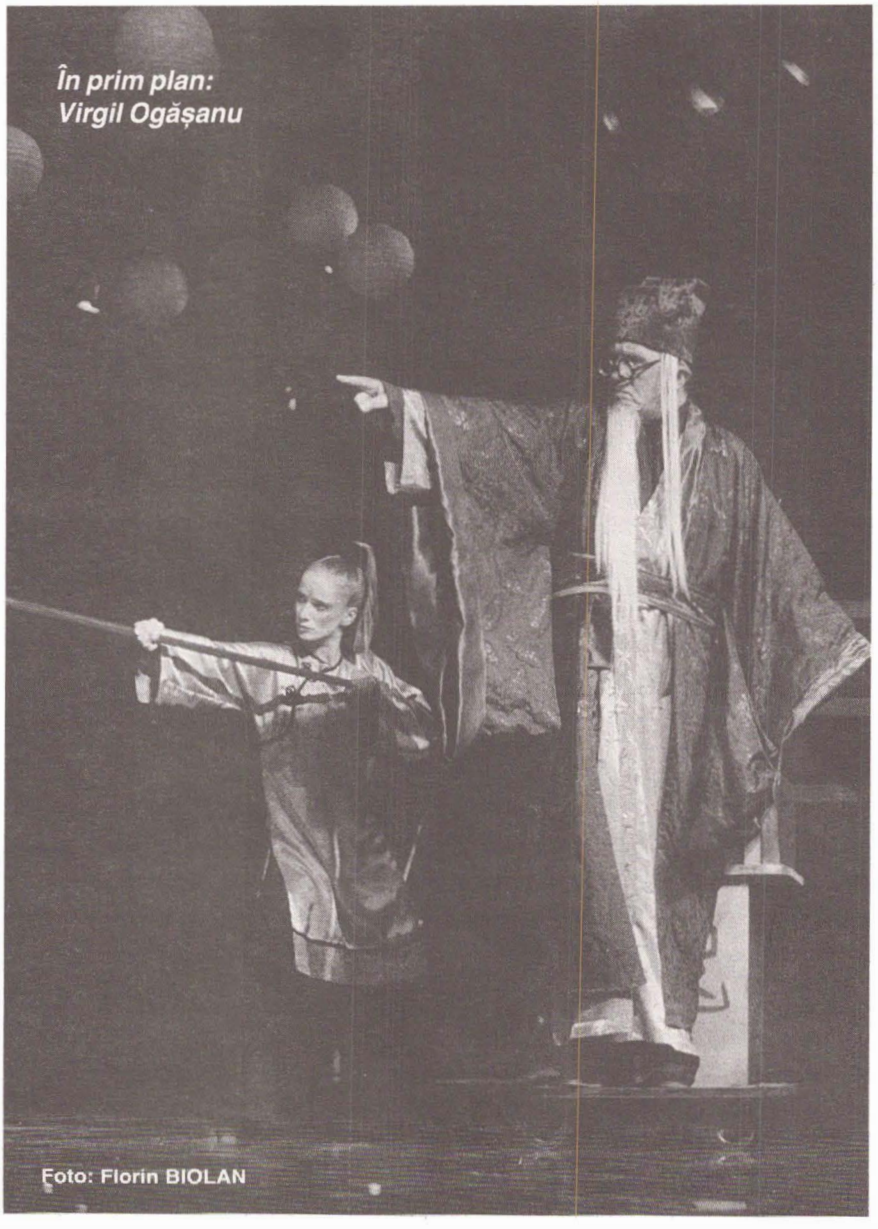
Dacă m-ar întreba cineva ce înseamnă bucuria de a juca, aş rosti cu siguranţă titlul ultimei premiere a Teatrului „L.S. Bulandra". Spectacolul *Turandot* în regia Cătălinei Buzoianu este mai mult decât bucurie; este talent şi o mare pasiune – pentru teatru, pentru lectură, pentru om, pentru orice. Acel tip de pasiune care îşi menţine structura solidă, atâta timp cât circuitul ei nu se desface, nu se pierde, nu dispare. Şi nici nu ar putea să dispară, pentru că piesa lui Carlo Gozzi păstrează ceva din aristocraţia autorului: noblețea noastră uitată într-o fază de emaciere.

Aparent simplă , povestea prinţesei *Turandot*, fiica lui *Kon-Fu-Ţî*, este cea a unei tinere pline de mândria sângelui albastru, care urăşte neamul bărbătesc. Cu un tată bătrân căruia îi e teamă să nu moară înainte de imposibila nuntă, ea sacrifică moştenitori regali într-un joc al vieţii şi al morţii având la bază dezlegarea a trei enigme. După cum ne-am obişnuit chiar din basmul nostru popular, tot un tânăr pretendent îi vine de hac prin isteţime. Cuprinsă de milă, prinţesa admite compromisul şi cei doi trăiesc fericiţi până la adânci bătrâneţi. De aici spre un text plin de umor şi ingeniozitate, apoi la un final cu tentă modernistă intervine progresiv mâna unui regizor excelent şi a unei trupe pe măsură. În ideea Cătălinei Bozoianu, spectacolul abundă în subtexte interdependente din care nu lipseşte folclorul, un folclor parabolic, chinezesc, cu morala şi legile lui specifice; din care nu lipseşte opera, fie ea din Beijing parodiată la nivel verbal, fie autentică de Puccini. Se adaugă o mulţime de paji şi eunuci, în mişcările lor ritualice, sportive, încărcate cu tradiţia unei lumi expozitive. Freamătul scenei îţi sugerează participarea, încercând să ţi-l imaginezi pe însinguratul Gozzi ca autor al întregului tablou.

În rolul titular, Maia Morgenstern este o revelaţie. Frumuseţea rostirii şi accentele viabile între tensiune şi comic sunt preludiul mişcării corporale. Într-o formă riguroasă, actriţa glisează din sensibilitate spre tărie de caracter, într-o identitate contradictorie, într-o gâlceavă a înţeleptului cu lumea. Dincolo de refugiul care poate depăşi cele mai mari vicii, creşte, de fapt, o perseverentă singurătate, greşit echivalată de sublect cu libertatea. Aceasta propune evoluţia spre expresie, în timp ce la rampă involuează un adevăr: acela de a crede în iubire şi de a-i simţi frământările. Adevăr care până la urmă iese la iveală – consumată în spiritul de sacrificiu al înţeleptului prinţ *Calaf*, *Turandot* renunţă la egoism din milă. Figurând la început ca o reală problemă, noua substanţă delicată contribuie la o înfrângere cu arme proprii. Într-o coregrafie plină de nerv (aproape) băieţoasă (semnată: Mălina Andrei), Maia Morgenstern impune motivaţii interioare pentru toată lumea. Ca un fel de om-orchestră. În portretul învingătorului, care salvează nu doar Pekinul, dar fertilitatea însăşi, Filip Ristovski trece cu bine probele cursului narativ al oricărei legende. El este întruchiparea eroului îndrăzneţ, inimos şi isteţ. Câştigă simpatia tuturor chiar şi atunci când, subzistând în nuanţe melodramatice, începe să cânte arii clasice (evaluând astfel admirabile calităţi vocale ce stârnesc ropote de aplauze). Prin forţa sa lirică, prinţul *Calaf* devine o replică a lui *Turandot*, o autoritatea discretă, vizibilă, părăsind scena doar pentru expirări ale acţiunii. Cu doi actanţi opozabili, cu laitmotive şi culoare locală, efectul poate născoci o oarecare unitate. Dar ce-arfi acest spectacol fără Virgil Ogăşanu în rolul monarhului în drum spre „baie", în pragul

senilității, dar cu reveniri în aplomb când e vorba de rang și recurs la morală. Cu o umanitate mult mai bine înțeleasă, acest bătrânel are ceva din filosofia de viață a epocii sale: un om orbit de curaj este nebun de bunăvoie, iată cum privește el prin ochelari fumurii moartea celor care nu au găsit răspunsul la enigme. Relația tată–fiică se complică în sentimentalisme și se rezolvă în exhibiții. Cu replici de ilaritate artificiale el se joacă de-a jocul scenic, provocând comuniunea directă, neoficioasă, cu o sală întreagă pentru care nu mai contează că numele lui e *Kon-Fu-Țî*, *Lao-Țî* sau *Mao-Țî*. I se alătură în acest joc Gheorghe Ifirm, Andrei Aradits și Șerban Pavlu, sfătuitori, miniștri și bufoni ai împăratului. Cu vervă interactivă (de concursuri televizate), ei își bănuiesc superioritatea în predispoziția carnavalesc-nostalgică a Veneției natale. Considerându-se ca simple accidente într-o astfel de lume, cei trei caută permanent ocazii de evaziune, chiar și ideologică. Farmecul interpretării colective se individualizează odată cu întregul combustibil al piesei și al schimbului redundant de roluri. Secvențial și sugestiv intră în scenă Doru Ana (când patetic, când în excesul incoruptibilului care nu mai are nimic de pierdut), Valeria Ogășanu (soția sa, a cărei naivitate compromite sinceritatea și pune în pericol viața fiecăruia), Mihai Bisericanu (perceptiv și docil în clasicul comediant tragic), Alina Berzunțeanu (cu ireductibilă viclenie ludică, obiectuală), Andreea Bibiri (drept sclava de viță nobilă – cu defecțiuni, însă, ale tehnicii vocale și gestuale) și flexibilitatea trupei de tineri de la „Bulandra" care cunosc posibilitatea dinamică a jocului.

În fine, ce-ar fi fost spectacolul ce menține tonalitatea unui spațiu fascinant, îndepărtat, fără acordurile tainice ale grupului „Domnișoara Pogany", alăturat scenei ca (încă) un mister pentru care nu există răspuns; există numai muzică. Muzică de bună calitate (aparținând lui Iosif Herțea), complementară, urmărind ca o umbră destinul fiecărui personaj. Pentru că aici nu e vorba de monografia unei dezbateri de autor, ci de voci care își strigă rând pe rând povestea. La urma urmei, voci aparținând discursului Cătălinei Buzoianu despre o poveste spusă de cei care cunosc polemica: iubire și dreptul de a o recunoaște a celor ce ascultă.



În prim plan: Virgil Ogășanu

Foto: Florin BIOLAN

Maia Morgenstern
și
Alina Berzunțeanu

Foto: Florin BIOLAN

În prim plan: Viorel Comănici și Horațiu Mălăele

Foto: Florin BIOLAN

Constantin PARASCHIVESCU

Lacrima măștilor

Nu știu să explic sentimentul de relativă insatisfacție pe care mi l-a lăsat spectacolul Teatrului Nottara *Doi gemeni venețieni* de Carlo Goldoni, regizat de maestrul Vlad Mugur. Distribuția are două nume de rezonanță pe afiș, Horațiu Mălăele și Dan Puric, scenele dintre ei scapără de haz și nerv, în celelalte roluri actorii au măsură, profil cât de cât reliefat și, ceea ce e mai important, în derularea derutantă a situațiilor cu zeci de gaguri nu se insinuează nimic vulgar. Comicul e decent, nu atinge nici o clipă grosolănia, uneori parcă nici nu e căutat, vine de la sine din perplexitatea reacțiilor. Neostentativ e și Mălăele în dublul rol al gemenilor: Zanetto, nătângul, și Tonino, omul de spirit. Fără să-și schimbe nici un amănunt de costumație și de ton, trece pe nesimțite de la unul la altul, producând ilaritate, stupefacție, revizuiri de poziție și atitudine. Ne surprinde și pe noi, preveniți în chestiune, pentru că o face fără să atragă atenția, poate doar cu o fluturare de zâmbet inteligent la Tonino. Cu aceeași pălărie-burlan, mâinile în buzunare și aerul inocent, iese cu o identitate și reintră cu alta, spulberând o înțelegere abia încheiată cu partenerii, gen Dandanache – „am promis? Ce-am promis? Cui am promis?"...

Apoi, meșterul Vlad Mugur, aflat într-o excelentă formă spirituală („am îmbătrânit, dar gândesc mai tânăr decât acum 25 de ani" – „Teatrul azi", 3-4/1999), știe să citească în „palma scenei" (idem, 10-11/1999), e la a patra întâlnire cu o comedie de Goldoni, iar „gemenii venețieni" îi sunt îndeajuns de familiari la a treia întâlnire cu ei. Montează la Konstanz, în Germania, cu

25 de ani în urmă, *Gâlcevile din Chioggia*; la Hanovra *Doi gemeni veneţieni* într-un parc, în aer liber, cu mare succes de public şi de presă; apoi în Bucureşti, la Teatrul Odeon, *Mincinosul* cu actorul pe care-l consideră pe drept „un mare comedian", Horaţiu Mălăele, spectacol distins cu premii în ţară şi ovaţionat la Veneţia şi Florenţa cu prilejul bicentenarului Goldoni; de asemenea, tot *Mincinosul,* la Budapesta în 1995 „cu cei mai buni actori ai urbei"; un an mai târziu, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj încă o dată *Doi gemeni veneţieni;* şi în 1998, la Craiova, *Slugă la doi stăpâni*, considerat un eveniment al stagiunii şi nominalizat acum la premiile UNITER. „Goldoni e o provocare – răspunde regizorul unei întrebări formulate de reporterul caietului-program; o provocare la descoperirea spaţiilor scenice în afara cuvintelor şi la permanentul dor de comedia tragică". Şi comentând motivul dualităţii, insinuat chiar de titlul comediilor cu cifra doi – *Doi gemeni veneţieni, Slugă la doi stăpâni* –, spune clar şi răspicat „sunt în stare să descopăr două sensuri într-unul singur". Ei bine, care sunt ele? Succesul spectacolelor anterioare era determinat tocmai de ambivalenţa sensurilor reliefate, comedia dezvăluind printr-un ingenios joc imaginativ lacrima din masca sarcastică. Unde şi cât e sarcasm aici, cum apare lacrima? Impresia, pe care tot vreau să mi-o amendez ca mult subiectivă, e că piesele jocului sunt figurate pe tablă cu relieful corespunzător – ăsta-i spiritualul, acela e gelosul, celălalt Arlechino etc. – dar jocul ne se încheagă într-o partidă pe măsură. Figurile promiţătoare se mişcă aleatoriu, trec pe lângă un suspans dramatic, o tensiune, dar n-o ating, evită parcă implicarea. Impresia e – impresia mea, de la al doilea sau al treilea spectacol, – că piesele nu compun ansamblul, desenul sugestiv care să contureze îmbinarea savuroasă de haz şi sens, de bufonadă şi rezonanţă amară. Râdem copios în unele momente, mai ales când sunt faţă în faţă Mălăele şi Puric, ne amuzăm de frenezia spadasină a lui *Lelio* (Viorel Comănici), admirăm ponderea lui *Florindo* (Dragoş Bucur), buchetul de ingenuitate şi frondă al *Rosaurei* din interpretarea Cristinei Toma, nervul şi alintul *Beatricei* în evoluţia Clarei Vodă. Valentin Teodosiu în *Doctorul Balanzoni*, Dan Aştilean în *Pancrazio*, Ada Navrot în *Colombina*, mi s-au părut neutri, linii posibile în desen. Cei doi *Brighella*, Bogdan Dumitrache şi Richard Bovnoczki, dinamici în joc, animă cât de cât mersul intrigii.

Secenografia Liei Manţoc, alcătuită din cearşafuri întinse pe sfoară care se trag în fel şi chip, închipuind interioare şi exterioare, dar ,mai mult paravane de marionete, cu nebănuite despicături pe unde apar capete şi dispar personaje, e o performanţă plastică, dar rece, ca zăpada fără rost. Jocul *Rosaurei*, în consecinţă, într-un hamac dintr-o astfel de fâşie albă, ca într-o terasă, e mai degrabă o performanţă acrobatică decât comică. În schimb, măştile create de Ilona Járó sunt foarte expresive, intră în joc cu o febrilitate mai mare decât a actorilor, se insinuează, participă, îi dublează şi semnifică ele lacrima sarcasmului ce nu se mai întrevede în evoluţia mai apatică a protagoniştilor.

Un spectacol neterminat. Ale cărui gând şi stil au plecat mai devreme cu regizorul peste alte hotare artistice. Din motive pe care n-am căderea să le explic eu. Dar e posibil ca în cursul reprezentaţiilor să se contureze ideea de oarecare rezonanţă care mocneşte acum, pentru că doi aşi ca Horaţiu Mălăele şi Dan Puric nu pot sta indiferenţi lângă alte figuri de joc, satisfăcuţi numai de sine, şi cum publicul umple sala şi merită o comedie unde nu numai să râdă de ocazie, dar să mai şi mediteze puţin la contrastul şi uneori chiar confruntarea dintre *être* şi *paraître* în zilele noastre, ca să zic aşa.

Teatrul Nottara. *Doi gemeni veneţieni* **de Carlo Goldoni. Regia: Vlad Mugur. Scenografia: Lia Manţoc. Măşti: Ilona Járó Varga. Cu: Valentin Teodosiu, Cristina Toma, Dan Aştilean, Horaţiu Mălăele, Viorel Comănici, Miklos Bacs, Clara Vodă, Dragoş Bucur, Bogdan Dumitrache, Richard Bovnoczki, Ada Navrot, Dan Puric, Ion Porsilă, Daniel Popescu. Data reprezentaţiei: 12 martie 2000.**

Antoaneta IORDACHE

Locvacitate teatrală

Nu e marele spectacol aşteptat acest *Macbett* în premieră pe ţară la Teatrul Naţional din Bucureşti. Faptul că piesa îi aparţine lui Eugène Ionesco e de natură să sporească tristeţile, la urma-urmelor să le şi motiveze intensitatea. Acum când scriu, spectacolul este deja considerat „controversabil" – ceea ce pot admite şi eu. Cortina aplauzelor de politeţe ale sălii de premieră făcea previzibil diagnosticul. Este legitim să dorim ca la Bucureşti textele lui Eugène Ionesco – jucat la noi şi în anii când puţine gesturi artistice publice se puteau sustrage „exerciţiului comandat" – să dea de-acum numai montări „perfecte"... În fond, este vorba de Eugène Ionesco! Cu alte cuvinte, în aşteptările spectatorului român la o premieră pe ţară cu o piesă a lui sunt distilate capitole de istorie teatrală – şi chiar capitole de istorie. Ce nu pot înţelege e drama care s-a petrecut şi care transpare în câteva comentarii. Mie mi se pare un punct bun pentru Teatrul Naţional, în egală măsură pentru echipa implicată, confruntarea cu universul ionescian – o spun cu toată seriozitatea. Dacă memoria nu mă înşală, dramaturgia lui Eugène Ionesco nu constituie opţiunea predilectă a repertoriilor Naţionalului bucureştean...

Din punctul meu de vedere, pentru câţiva actori, cum sunt George Motoi (*Duncan*), Cecilia Bârbora, George Călin (*Macol*), Claudiu Bleonţ (Macbett), Ileana Olteanu întâlnirea cu textul ionescian este absolut profitabilă, ei reuşind să-şi menţină personajele într-un contur clar şi interesant, pe când în jurul lor lucrurile se inclarifică. Nu-mi propun o analiză a rolurilor, aici, am să notez însă că, din întreaga distribuţie, numeroasă, singurii în afară de oricare dintre „spectacolele din spectacol" mi s-au părut *Comesenii* (cvartetul *men in black*). Să mai adaug că acel *pas de trois* fellinian, bine făcut, mi se pare „din atmosfera" bufonadei (deci „dintr-un strat" al piesei), tot aşa cum din realitatea poetică ascunsă a textului – lumea de prezenţe pe care o mişcă prin scenă regizoarea.

Claudiu Bleonţ

Numai că, de la un moment încolo, lumea pe care o generează Beatrice Bleonţ (în esenţă pentru a contextualiza, în formă pentru a spori plasticitatea situaţiilor) adună şi prezenţe care nu se justifică decât la modul superficial (reporterul, de pildă). Sigur, e o întrebare: de ce trebuia Beatrice Bleonţ să „iasă" din text?... Beatrice Bleonţ este o regizoare cu premisa atent construită (teoretizată); dacă ar fi „găsit" şi în scenă răspunsul, l-am fi ştiut şi noi...

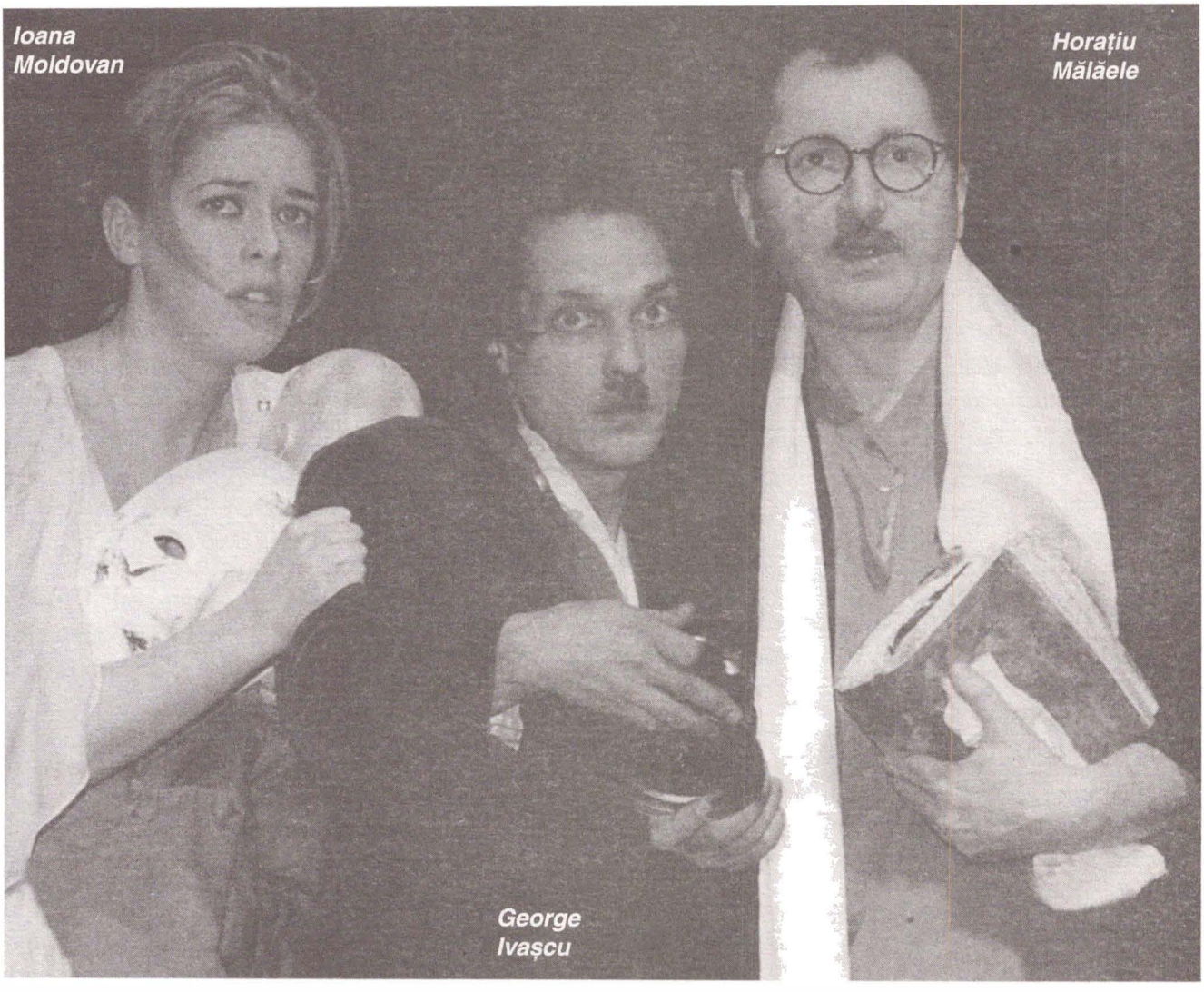
Ceea ce cred eu că pierde recenta montare semnată de Beatrice Bleonţ – chiar pe măsură ce-şi dezvoltă imageria (în text şi pe lângă text) – este ceea ce s-ar numi în geometrie „dreapta fixă", altfel spus „osia" orbitei spectaculare. Reprezentaţia aceasta, care are rezolvări frumoase şi fine în tonuri gradate de ironie, din păcate nu are „propoziţie principală". Mobilizând

în beneficiul teatralităţii o foarte mare diversitate de mijloace (tehnici) menite să sublinieze intenţionalitatea unei scene, a unui dialog, a unor personaje, regizoarea pierde din vedere riscul specific construcţiilor plurimodulare, anume acela de a-şi anula o idee figurată prin următoarea idee figurată, anume aceea de a nu se mai lăsa disciplinate de un sens. Se observă, în montare, şi un lucru frecvent la debutanţi, dar ciudat în cazul aflat în discuţie: tentaţia de a spune tot, de a nu lăsa nimic nespus. O maşinărie îngreunată de propria-i locvacitate teatrală şi, poate, nu foarte sigur calibrată între rotirea spre Shakespeare şi cea înspre Jarry. Eclectic, fără îndoială, spectacolul e mult prea încărcat ca să nu scape de pe orbită... Lăsând deoparte proiecţiile fotografice-copertă care nemulţumesc, pentru că sunt pseudointeligibile (şi, de altminteri, cu umorul ce i se recunoaşte, nu întrevăd în ce fel s-ar fi plăcut Eugène Ionesco pus în ipostaza aceasta dominatoare, la o piesă despre nebunia şi deriziunea puterii), lăsând deoparte şi stroboscopul (care nu face decât să destrame eventuala gravitate a scenei în care e folosit), trebuie menţionat că fragmentele de calitate beneficiază în montare de pe urma unui spaţiu insolit, deschis vectorilor paradoxalei ecuaţii ionesciene, spaţiu unde *Macbett* şi sosiile lui se pot „atinge" de amprentele lor din oglinzi, *Macbeth* şi *Ubu*, spaţiu care acceptă şi simetria matematică a celor care râvnesc puterea, şi surprinzătoarea metamorfoză a vrăjitoarelor, dar şi venirea lui *Macol*, răul ultim, „cerut" de întâmplări. Menţionez, astfel, costumele create de Doina Levintza, decorul datorat lui Constantin Ciubotaru. Ca şi reporterul, pesemne sunt culturiştii, pesemne şi minerii... Minerii intră în scenă la final, ca să asiste la discursul teribil al lui *Macol*. Probabil sosesc dinspre sală. Din perspectivă estetică, acestea ar fi „suprasemne". Ca să nu teoretizez păgubos pe marginea unui lucru care s-a mai făcut, în formulă mai interesantă decât aici, voi sublinia calitatea programului de sală, care reuşeşte să fie cutia de rezonanţă a evenimentului teatral pe care-l însoţeşte.

E un pariu serios întâlnirea cu universul ionescian, nu se câştigă de fiecare dată. Un pariu frumos ar fi o integrală Eugène Ionesco, într-un teatru din România, azi.

Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti – *Macbett* de Eugène Ionesco. În româneşte de Dan C. Mihăilescu. Direcţia de scenă, coregrafia şi ilustraţia muzicală: Beatrice Bleonţ. Costume: Doina Levintza. Accesorii: Dan Coma. Coordonator corp ansamblu: Mihai Bunea. Antrenoare culturism şi fitness: Florina Roventa. Pregătire muzicală: Dorina Crişan Rusu. Efecte sonore: Cristian Târnoveţchi (Studioul Yamaha). Producător film: Mircea Kiraly. Realizator film: Vlad Radu Vaida. Distribuţia: George Motoi, Cecilia Bârbora, George Călin, Claudiu Bleonţ, Ileana Olteanu, Marius Bodochi, Alexandru Georgescu, Liviu Crăciun, Andrei Finţi, Marius Rizea, Andrei Duban, Gabriel Costea, Bogdan Muşatescu, Vlad Ivanov, Doru Rancea, Luminiţa Erga, Dragoş Ionescu, Doina Şandru, Mihaela Laura Dumitru, Ştefania Andronic, Crina Matei, Gabriela Bobeş, Ştefan Petrea, Traian Tâmpeanu, Alexandru Tudorache, Raluca Petra, Gillola Brălleanu-Motoi, Adrian Drăguşin, Mihai Niculescu, Alexandru Hasnaş, Dragoş Ionescu, Emil Mureşan. Data premierei: 11 martie 2000 (premieră pe ţară).

Ioana Olteanu şi Cecilia Bârbora



Cristina MODREANU

Mălăele, această maşină comică

Într-o bună seară de iarnă, asistam la repetiţiile cu *Nunta lui Krecinski* la TNB, când în sală a intrat valvârtej veteranul Naţionalului, dl. Damian Crâşmaru, venit să-şi ia acasă soţia, pe distinsa doamnă Carmen Stănescu. Sosise mai devreme pentru că i se stricase maşina şi, până una-alta, ne-a povestit tuturor celor de faţă câteva întâmplări demne de o istorie a teatrului românesc. Printre ele, povestea unui actor căruia i se spusese că e bolnav de cancer şi nu mai are mult de trăit, aşa că într-o zi s-a aruncat în faţa trenului. La autopsie s-a constatat că nu avea cancer. Care este legătura între toate acestea şi noul spectacol al Naţionálului bucureştean – *Podu'*, semnat de Horaţiu Mălăele? O remarcă aruncată în treacăt de acelaşi Damian Crâşmaru – „de pe Podul Grant se aruncau mulţi pe vremuri, de-asta a şi scris Ioachim o piesă, *Podul sinucigaşilor*, pe care comuniştii nu l-au lăsat să o pună în scenă niciodată."

Iată că, piesa *Podul sinucigaşilor* vede totuşi scena, la 35 de ani după ce a fost propusă aceluiaşi teatru şi acceptată de către directorul de atunci, scriitorul Zaharia Stancu, fără să fie însă

montată vreodată într-o societate în care însuşi conceptul de sinucidere fusese şters cu buretele ca „inadecvat". Unul dintre cei mai importanţi actori ai acestui moment, Horaţiu Mălăele, a citit-o, a plăcut-o şi a realizat o versiune scenică (oare ce să însemne această nevoie de a „adapta" pentru scenă o piesă de teatru?) în care joacă şi un rol principal, alături de colegii săi mai tineri, Ioana Moldovan şi George Ivaşcu.

Un pod, lângă o gară – o „locaţie" deschisă pentru o paletă largă de simboluri, locul întâlnirilor şi despărţirilor, uneori şi al sinuciderilor, care sunt şi ele o despărţire, în fond. Un loc public în care, paradoxal, îţi poţi regăsi singurătatea, intimitatea, tocmai fiindcă nu însemni nimic pentru ceilalţi, nimeni nu te cunoaşte, nimănui nu-i pasă de tine. Trei fiinţe se întâlnesc aici întâmplător, se surprind una pe alta în momentul în care sunt pe punctul de a-şi duce la îndeplinire gândul sinucigaş. Trei entităţi, complet separate, fiecare cu singurătatea ei, se intersectează la un moment dat, precum mulţimile geometrice, cu rezultate imprevizibile pentru destinele lor. Se apropie unul de altul din teama, neconştientizată dar aproape paralizantă, de moarte. Dorinţa ascunsă de a trăi, ce zace în fiecare, de a trăi oricum ar fi să se întâmple asta, le dă ghes să caute un sprijin în ceilalţi, să şi-i apropie. Un metrolog – ce suferă din cauza staturii sale mici şi îşi trăieşte viaţa târându-se printre complexele proprii fără a găsi puterea de a le depăşi, părăsit şi ridiculizat de iubită –, alături de o fată care visează să fie actriţă însă ratează, şi de un „neînţeles", un suflet de artist asupra căruia planează ameninţător ratarea, un ins agresiv cu ceilalţi din cauză că este foarte speriat de propria lipsă de orizont. Cele trei personaje se întâlnesc fericit cu interpreţi care le dau contururi adevărate – Ioana Moldovan este euforică atunci când se lasă amăgită de iluzia teatrului, şi sarcastic-dezamăgită de observaţiile celor doi bărbaţi ce-i agresează intimitatea; George Ivaşcu găseşte tonul cel mai potrivit pentru lamentaţiile îndrăgostitului complexat; iar Horaţiu Mălăele dă un adevărat recital conturând dimensiunile reale ale acestei farse negre cu rădăcini în teatrul absurdului. Grăitoare în acest sens este excelenta scenă în care cei trei se înghesuie care să moară mai întâi (ce poate fi mai absurd decât o coadă la obştescul sfârşit?!), se îmbrâncesc unul pe altul să prindă un loc mai în faţă. Dacă în epoca în care piesa a fost scrisă o astfel de scenă era o trimitere strictă la un fapt din viaţa românului – coada la alimente – astăzi această zbatere trece cumva graniţa spre metafizic. Suntem, cu toţii, măşti ridicole bătându-ne cu toţii în piept, făcând caz de curajul nostru în faţa morţii, hrănind însă cu disperare înăuntrul nostru sămânţa de viaţă ce pâlpâie nesmintit în orice moment.

Aerul pe care îl respiră spectacolul, aer sănătos din punct de vedere artistic (de care puţine spectacole cu piese româneşti contemporane au avut parte în ultimul timp), se datorează în exclusivitate contrapunctului comic pe care Mălăele îl ţine în permanenţă la îndemână, scoţându-l, ca pe un as din mânecă, exact la momentul potrivit, ceea ce salvează spectacolul de la o cădere într-un eventual patetism, inevitabil ţinând cont că e vorba, totuşi, de trei inşi oblomovizând pe un pod.

La acest nivel cred că se poate vorbi despre „maşina comică Mălăele", actorul fiind inventatorul unui joc scenic ce împrumută mult din tehnica lui de desen, fiind alcătuit din linii trasate cu siguranţă, câteva tuşe bine găsite, pe care creionul insistă apoi, nuanţat, însă cu obstinaţie, ceea ce garantează efectul comic.

Faptul că nu am un final pentru această cronică nu este întâmplător: şi spectacolul despre care scriu suferă de aceeaşi meteahnă, actorul-regizor-scenograf Horaţiu Mălăele nefiind convins de cel gândit de dramaturg şi încercând să-l înlocuiască prin reluarea unor replici din interiorul textului, metodă care, după mine, n-a funcţionat.

Teatrul Naţional din Bucureşti – *Podu'* după *Podul sinucigaşilor* de Paul Ioachim. Un specacol de Horaţiu Mălăele (adaptare, scenografie, regie). Cu: Ioana Moldovan, George Ivaşcu, Horaţiu Mălăele. Data premierei: 18 martie 2000.

Natalia STANCU

Pro și contra „Zoon Erotikon"

Motto: *„Eu am ridicat problema, eu o minimalizez"*
(Teodor Mazilu)

PRO...

Aparent, prin *Zoon Erotikon*, Mihai Măniuțiu ne cheamă, pentru o oră, la o întâlnire cu D.H. Lawrence. Ni se propun pagini eseistice ale prozatorului englez, celebru prin situațiile insolite și mai ales prin personajele sale nonconformiste și cinice, dezabuzate și scandaloase; pagini în care D.H. Lawrence (ale cărui reflecții sunt transferate în spectacol unei făpturi teatrale), reflectează sceptic, acid și polemic despre „șansa" (întru împlinire și fericire) a unirii bărbat–femeie, despre cuplu, despre familie și adulter, despre sexualitatea frustă și cea mărginit idealizată, despre creațiile fantasmatice ale erosului. Categoric, scenariul lui Măniuțiu are meritul de a familiariza spectatorul cu una dintre cele mai nonconformiste și îndrăznețe, dar, totodată, una dintre cele mai pătrunzătoare și expresive reflecții asupra omului ca paradoxal animal erotic: o creație sau o victimă a naturii care își artificializează și își refuză fatal predestinarea. (Perspective polemice față de „ideile primite" și locurile comune – aproape unanim acceptate – interesant de comparat cu cele ale unor contemporani ai lui D.H. Lawrence. Și nu mă gândesc atât la dezamăgitorul Denis de Rougemont, cât la Dylan Thomas, Henry Miller și Lawrence Durrel, Virginia Woolf, cea din *O cameră separată*, sau la William Butler Yeats).

Nu cred, însă, că autorul *Amantului doamnei Chatterly* constituie, de fapt, obiectul principalului pariu al regizorului (așa cum, de altfel, la rândul lor, nu s-au aflat „pe primul loc" nici călugărița portugheză Mariana Alcoforado și pasiunea sa, nici Ioana d'Arc și procesul său. Cred, mai degrabă, că universul gândirii lui Lawrence, – atât de pătrunzătoare și provocatoare, – este subordonat unei alte mize: o construcție spectaculară; explorarea unui tip de teatralitate care își ia ca suport paginile eseistice și reflexive ale prozatorului.

În universul scenic apar personaje și proiecții imaginare din romane...Scena este însă dominată de prezența eseistului care pare a le invoca și care meditează recurgând, nu o dată, la interogația retorică sau autentică. Acesta nu apare direct, ca atare, ci proiectat (metamorfozat) într-un personaj histrionic și, totodată, conducător al jocului teatral și al demonstrației scenice. Un joc ce se vrea, poate, ritualic și magic – dar care va rămâne ilustrativ și vag exhibiționist. Măniuțiu a ales pentru acest rol un talentat actor al naționalului din Cluj, Dorin Andone, căruia, voit, i-a dat un aer clovnesc și „minable" și i-a pus în mână un baston care s-ar vrea baghetă magică. Cu acest baston el ridică (la propriu și la figurat) din zbaterea-i animalică, de la pământ, făptura (feminină!) torturată de presiunea instinctului.

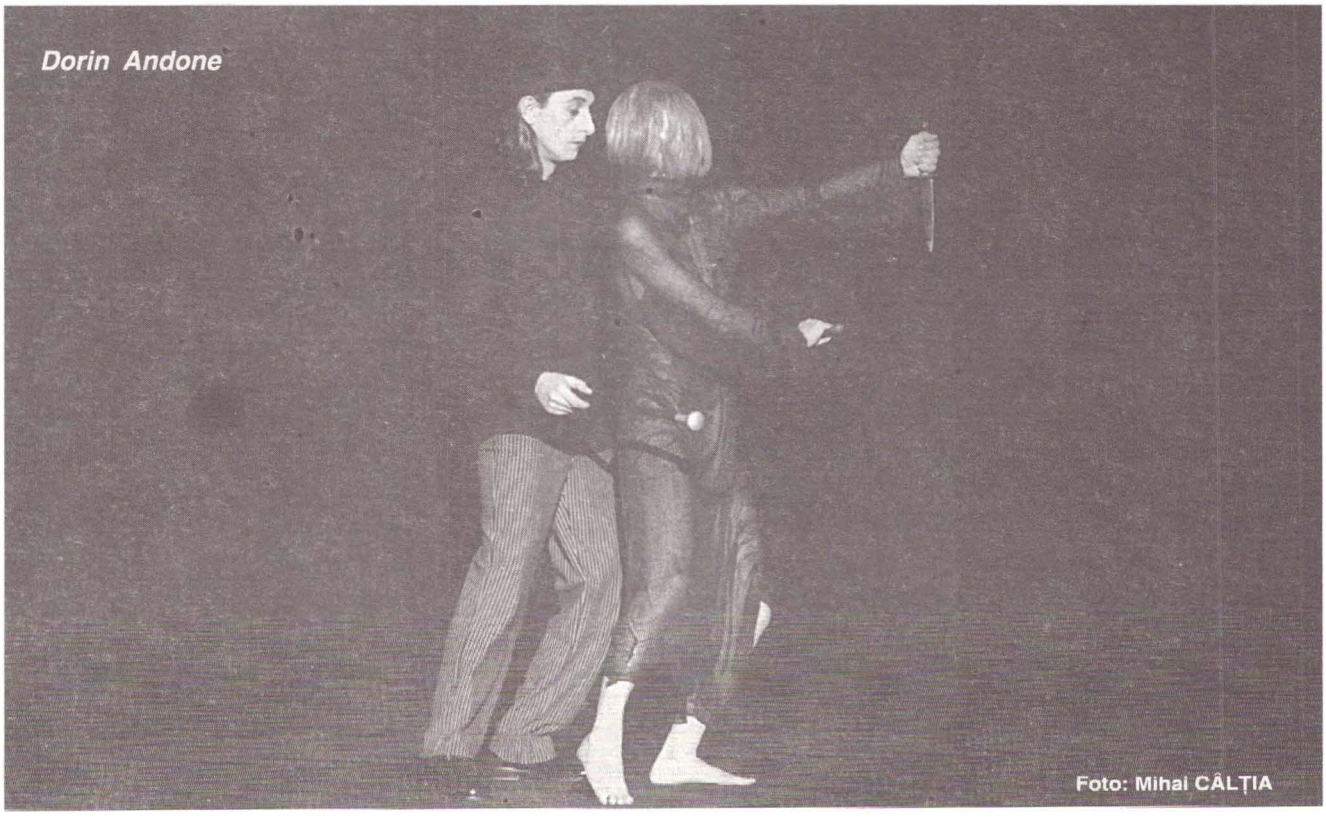
Ca și altă dată, universul creat de Măniuțiu are o anume rigoare și un anumit rafinament, fiind însă aici mai sărac și mai banal, și, mai ales, incapabil să stârnească necesara undă de emoție estetică. Aș remarca în mod deosebit, dintre componentele spectaculare, aportul lui Sică Rusescu. În spațiul scenic lăsat cât mai liber, aerisit (când străpuns de un fascicul intens de lumină, când învăluit în raze inspirat filtrate), scenograful așază câteva plăsmuiri imaginare, himerice (expresive plastic și cu încărcătură simbolică), precum licornul, femeia „géante", femeia-matrioșcă, femeia „năstrușnică". Apa este singurul element natural introdus (în sprijinul unei metafore a exploziei umorilor și al unui ritual al expierii prin purificare) în acest univers voit artificial.

În schimb, universul sonor, ales mai arbitrar și neinspirat, conferă un plus de energie vieții scenice, dar rămâne străin de sofisticarea gesturilor, a mișcării, a „dezvăluirilor" și a metamorfozelor scenice.

...şi **CONTRA**

Dincolo de rezervele formulate până acum – de ce mi-a plăcut mai puţin *Zoon Erotikon*?
Pentru că – observaţie privind scenariul – Eros „iese" sărăcit, simplificat şi schematizat manierist-grotesc în viziunea lui Măniuţiu. Aceasta – deşi chiar Lawrence are pasaje ce invocă magia senzualităţii, jubilaţia şi frenezia tonică a simţurilor, dimensiunea cosmică a Erosului. Pentru că imagistica falocratico-nudistică şi estetizarea lui Măniuţiu nu „cade" peste vitalitatea frustă a textului, pentru că ceremonialul, dintotdeauna artificios, pare aici mai artificial-manierist ca altă dată. Şi spectacolele lui Măniuţiu încep să semene între ele, precum cópiile doi, trei şi patru cu originalul.
Pentru că lipseşte rafinamentul spectacular şi fiorul artei pe care le-am trăit la *Scrisorile călugăriţei portugheze*, la *Antigona* şi chiar la *Bacantele*.
Pentru că tentativa transpunerii dimensiunii cosmice, profunzimii şi complexităţii Eros-ului rămâne „mică" şi manieristă. Ce să mai vorbim de marea temă a îngemănării cu Thanatos!

În sfârşit, am încercat un sentiment de saţietate şi faţă de asocierea corpului solistului coregrafic, ce execută teatru-dans sau pantomimă (Vava Ştefănescu merită o reverenţă), cu actorul – în ipostaza reductivă, monocordă şi monotonă a marionetei groteşti. Măniuţiu se desparte aici de marile posibilităţi ale actorilor – care s-ar putea exprima mai plenar şi profesionist chiar în cheia teatrului antipsihologizant, deziluzionist, axat pe mitologia inconştientului. Căci el nu pare a-i pune în stare de creaţie, ci doar a-i „utiliza" pentru construcţia rece a unor păpuşi absurde, schizoide.
Şi puterea de sacrificiu şi dăruire a unor actori de mare talent (care-şi riscă mai ales coardele vocale) este extraordinară – fie că e vorba de Dorin Andone, fie de Ada Navrot şi Gabriela Baciu, fie de Marius Gâlea.
Cum pe unii dintre ei i-am tot văzut în *„emplois"* similare, le doresc din suflet pe viitor o altă... soartă, mai bună.
Aş vrea să spun în încheiere că, urmărind cu o solicitudine din ce în ce mai mult pusă la încercare alternativele vieţii scenice, rămân din ce în ce mai însetată de Teatru.



Claudia LIPAN

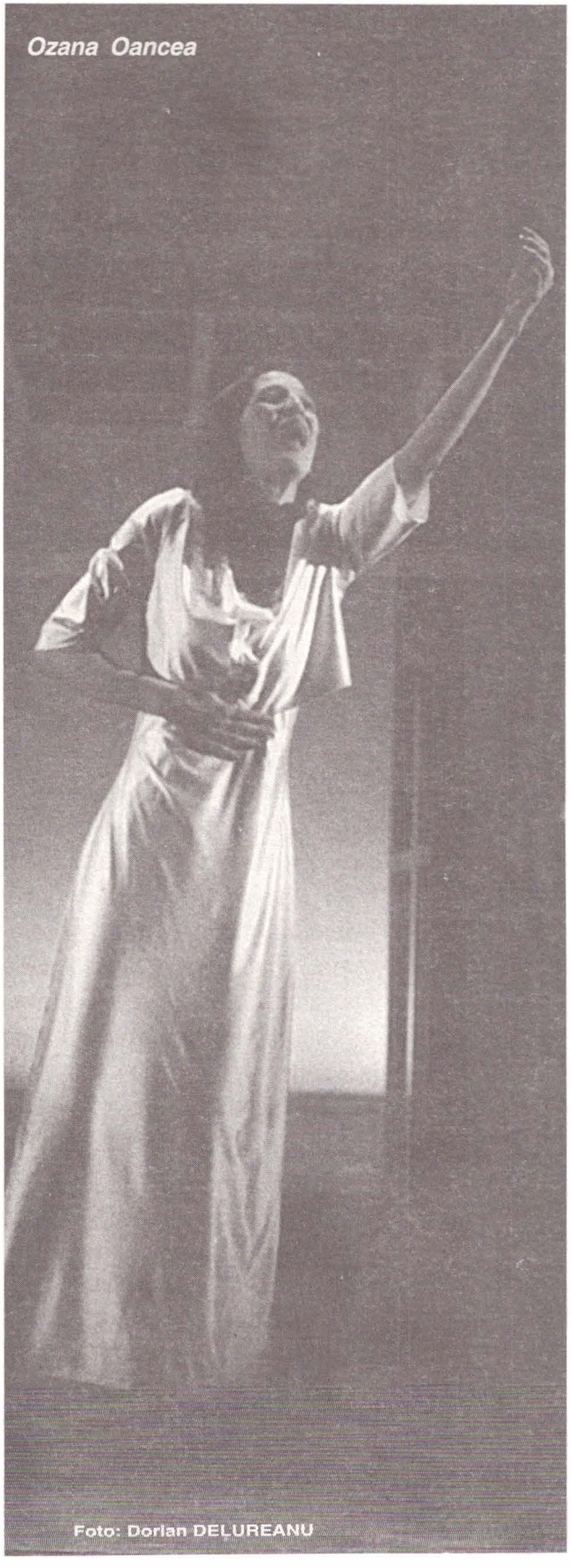
Lumea văzută de Măniuțiu

Teatrul Bulandra. *Zoon Erotikon*, un spectacol conceput de Mihai Măniuțiu după scrierile lui D.H. Lawrence. Decor: Sică Rusescu. Costume: Iuliana Vâlsan. Regia, scenariul și ilustrația muzicală: Mihai Mănluțiu. Cu: Dorin Andone, Emilia Dobrin, Marius Gâlea, Lelia Clobotarlu, Ada Navrot, Vava Ștefănescu, Ioana de Hillerin, Gabriela Baclu. Data premierei: 23 februarie 2000.

Așteptăm de ceva vreme riposta regizorului Mihai Măniuțiu la starea de „dulce amorțeală" pe care în general o adoptăm asupra lucrurilor ce se desfășoară la voia întâmplării, când uităm să fim simpli și naturali. Așteptam un manifest încă de la *Ioana d'Arc*, unde orânduia ca într-o biserică ideea de religiozitate cu tăcerea. Poate că nu m-aș fi așteptat la o formă atât de direct violentă precum *Zoon Erotikon*. O piesă în care se omite orice tentativă de a recurge la tăcere și se strigă o revoltă indispensabilă.

Adaptat după scrierile lui D.H. Lawrence, scenariul restabilește coordonatele primordiale ale ființei, pe care le-am uitat, căutând o ordine de care nu ne mai putem atinge. În goana spre viață nu facem față celor mai elementare noțiuni, cum ar fi modul de a ne mișca unii spre ceilalți. Trebuie să avem o infimă bănuială privind apropierea de lucruri, pentru a ni le putea însuși. Iar iubirea este unul dintre ele. Cu tăria de caracter a unui Nietzsche, Măniuțiu revine (vrând-nevrând) la ideea de liber-arbitru. După ce arată că există Dumnezeu în fiecare dintre noi, amintește posibilitatea dualâ de a alege rațiunea umană. Alegerea ține însă de o nouă modulație a lumii, conformă cu spusele unui povestitor (Dorin Andone). De data asta el preferă să depășească timiditatea de început a oricărui discurs public și să-i scrie cronica. În funcția sa critică, povestitorul va istorisi fragmente sau stadii ale iubirii, fie că este vorba de una orgolioasă pentru Adam și Eva, naivă pentru Swift, sau – mai nou – falsificată. Narațiune ce nu cuprinde așadar nimic dintr-o reală iubire, crescândă și sinceră, care „face legătura omului cu soarele și pământul". Pe o scenă încărcată de obiecte semantice, corpurile se mișcă din instinct. E tot ce-a mai rămas din dezechilibrul funcțiilor vitale, acelea care atrag atenția că gândirea și acțiunea au devenit două vieți pe care le trăim separat. Mișcarea scenică descoperă ființe cu handicap: în goliciunea lor trupească (resimțită ca adevărată), acești oameni nu știu cum să se miște, cum să-și poarte trupul sau cum să-l adauge unui spirit rămas în urmă. Starea lor devine un biet reflex mecanic, aidoma muzicii care nu mai ajută; ripostează la libertinajul elegant, parcă, dintr-un mai vechi spectacol de-al regizorului (de pe la Cluj...), prezentându-se riguros și elegant. El concentrează esența umană înspre instinctualitate. „Despre om ca animal erotic", iată ideea lui Mihai Măniuțiu, atât de exactă când e vorba de tragismul condiției noastre umane. Dovedind încă o dată că nu știm totul, nu știm aproape nimic!

Aș fi acceptat ceva mai relaxată acest spectacol, dacă nu aș fi ascultat de curând o predică minunată a unui preot, într-o zi de duminică, în care se făcea apel la sentiment ca posibilitate de a înfrâna devorarea aceasta umană, erotică, pe care o întâlnim la tot pasul. De care ne împiedicăm pe stradă, părând mereu mai vulgară... Sau dacă Lawrence însuși, în experiența sa dureros trăită, nu ar fi prețuit o iubire spirituală care prin vulnerabilitate și-ar fi estompat istovirea. Dar mi-a apărut în față o lume în care oamenii trăiesc ca niște entități separate, iar prezența lor (fie ea și expusă) este un obiect artistic și atâta tot. O percepție în care nimeni nu mai respectă „ritualul zorilor, al amiezii, al serii, al anotimpurilor cu drama sufletului, al primului cuvânt și al ultimului suspin". Lumea văzută prin ochii lui Măniuțiu mi s-a părut tristă. Ca și privitorul ei...



Delia VOICU

Spectacol laic al martiriului creştin

Teatrul Naţional din Craiova sărbătoreşte Anul Religios 2000 prin prezentarea, în premieră mondială, a unei drame liturgice contemporane. Textul dramatic evocă actul martiric al sfintelor *Perpetua* şi *Felicitas* care, împreună cu alţi patru tineri creştini, au fost executaţi la Cartagina, în anul 203.

Gestul uman a două martire, prin frumuseţea aspră a sacrificiului, generează mitul. Forţa lui vibrează în conştiinţa spectatorului de astăzi, obligat să se confrunte astfel, cu o experienţă exemplară de viaţă. Legătura cu prezentul este imaginea societăţii care poartă măştile unui rău permanent, înfăţişat, de-a lungul istoriei, în forme schimbate.

Demersul literar (scenariul dramatic semnat de regizorul Tudor Chirilă), care reuneşte scrieri din perioada de început a creştinismului, subliniază opoziţia dintre Împărăţia Cezarului şi Împărăţia lui Dumnezeu. Opţiunea pentru credinţă este de o radicalitate totală. Urmându-şi destinul, cele două eroine reuşesc să îşi învingă fragilitatea condiţiei.

Perpetua (Ozana Oancea) este mulţumită să nască înainte de a se dărui pătimirii, respectând, astfel, exigenţele celor două lumi. *Felicitas* (Mirela Cioabă) este nevoită şi ea să renunţe la copil, luat în grijă de tatăl ei, libertatea absolută fiind elementul indispensabil al vocaţiei spirituale. Neavând acces la misterul sacru, părintele ei (Valer Dellakeza) eşuează în dorinţa de a o salva. Victima este, însă, tot el, nevoit să trăiască într-o lume a crimei. Ozana Oancea transfigurează cu sensibilitate durerea maternă, impresionând şi prin tandreţea relaţiei cu tatăl.

Decorul lui Viorel Penişoară-Stegaru sugerează un amfiteatru roman (sediu al penitenţei) şi, totodată, interiorul unei biserici, cu firide, locuite

Foto: Dorian DELUREANU

de personaje sfinte. Cele trei *Marii* (Geni Macsim, Petra Zurba şi Ramona Comşa) topesc, prin simpla lor ivire sau prin cântul lor, ostilitatea spaţiului. Închisoarea devine loc al ceremonialului. Natașa Raab, în rolul *Ermitului din Cartagina*, amplifică simbolul sufletului care arde în credinţă, intonând, în registru grav, *Psalmii* lui David (în limba ebraică). Performanţa ei muzicală tulbură prin calitatea nuanţării şi prin surprinzătoarele ei virtuţi vocale.

Actorii Robert Leoveanu, Valentin Mihali, Adrian Andone, Marian Politic, Angel Rababoc, Theodor Marinescu, Ion Colan redau umanitatea şi autenticitatea poveştii. Lirismul şi desfăşurarea epică nu sunt însă contrapunctate de un specific teatral în măsură să facă reprezentaţia incitantă la nivelul receptării. Participarea spectatorului, condiţionată de propria-i atitudine în faţa subiectului, se limitează la ascultarea cuvintelor emoţionante rostite sau cântate pe scenă.

În montarea lui Tudor Chirilă, finalul capătă o rezolvare simbolică: aruncaţi fiarelor, martirii sunt, de fapt, ucişi de cruzimea semenilor. În faţa soclurilor cu animale de ghips antropomorfizate, care amintesc de idolii malefici ai puterii, eroii, străpunşi de sulițele călăilor, îşi dau sufletul cu zâmbetul împăcării şi al iertării pe chip.

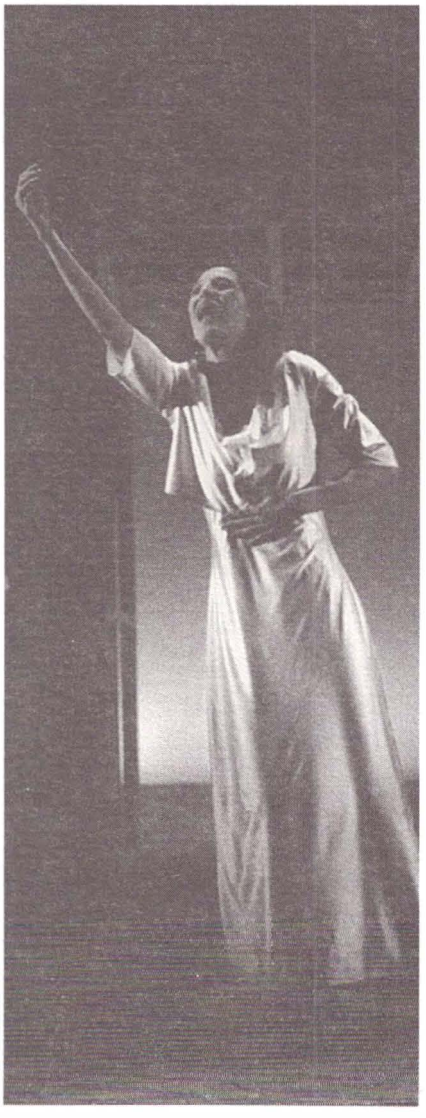
Mircea GHIȚULESCU

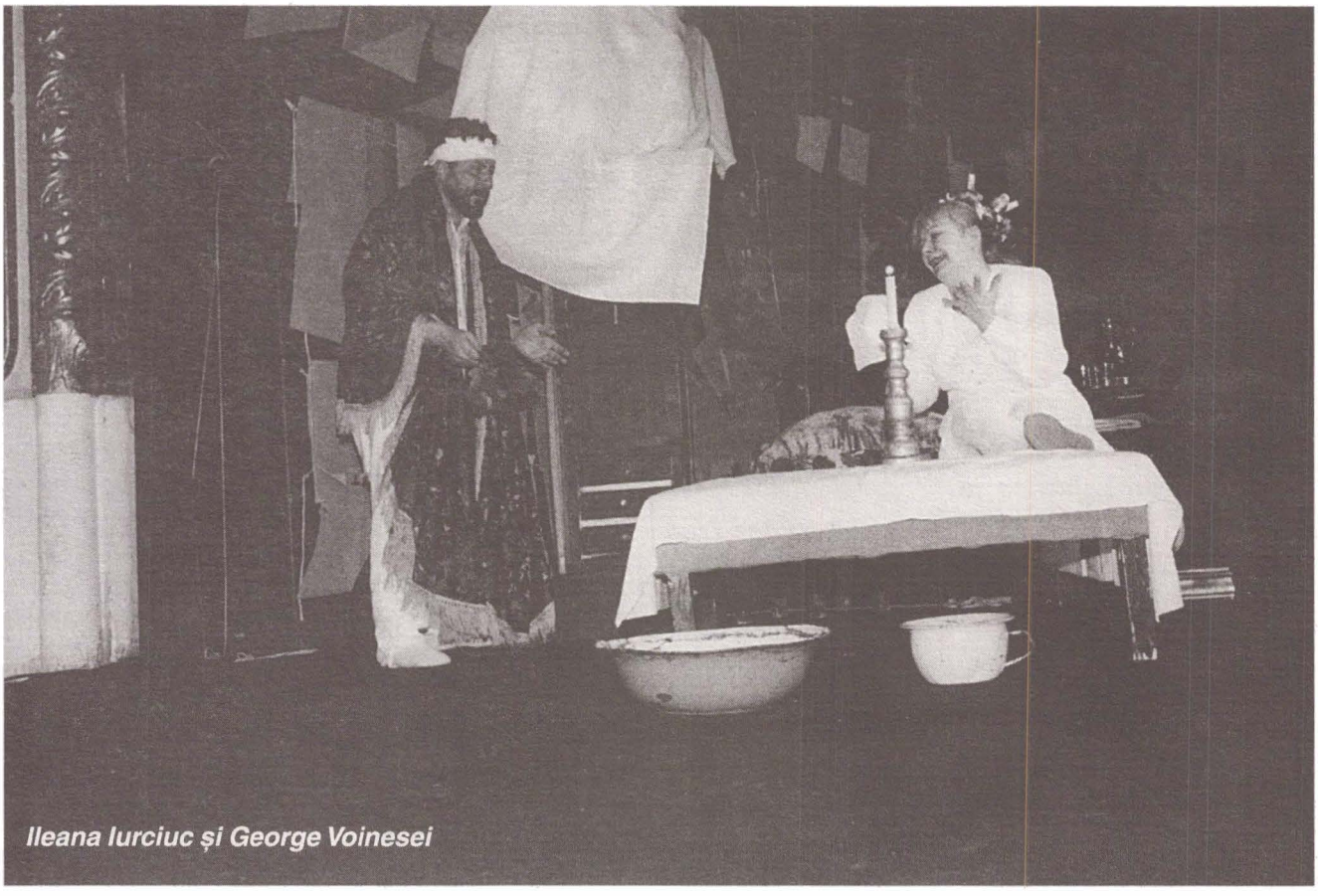
Un oratoriu creștin

Teatrul Național din Craiova serbează două milenii de creștinism cu o dramă religioasă: *Perpetua și Felicitas*. Nu este unul dintre acele *mistere* creștine ce acompaniau slujbele catolice medievale, ci un scenariu scris chiar de regizorul spectacolului, Tudor Chirilă, numai bun de tipărit în caietul-program sau în anexa la caietul-program, date fiind sărăcia bibliografică a domeniului în România. Scriind scenariul, Tudor Chirilă a făcut muncă de erudit. Nu se mulțumește doar să pună în dialog martiriul tinerelor femei *Perpetua* și *Felicitas* (matroane romane convertite la creștinism și aruncate la fiare în Cartagina anului 203), ci folosește surse rarisime. Nu numai relatarea unui martor ocular al sacrificiului, ci și referințe biblice și versuri din poeții latini Tibul și Properțiu. Este scenariul unui „proces" împotriva unor oameni fanatizați de dogma creștină care preferă să moară decât să abjure. O frază îți provoacă memoria: *„Ei nu se tem de moarte, ci de moartea de după ce au murit"*. Într-adevăr, nimeni nu speră mai mult în viața de dincolo decât creștinii.

Regizorul transformă scenariul într-un ceremonial amplu, un oratoriu bine servit de muzica lui Cristian Misievici în care Natașa Raab realizează o performanță vocală psalmodiind în ebraică texte misterioase din cărțile sfinte. Un laitmotiv sonor arhaic și penetrant. Un spectacol complex, așadar, elaborat și solemn, cu imagini marcante (botezul, lupta sfintei *Perpetua* cu balaurul, sacrificiul), desfășurat cu încetinitorul, de la pașii descompuși ai figurației până la mișcările „neterminate" ale soldaților torționari. Din loc în loc, imaginile împietresc în poze de grup statuar. Parcă răsfoiești un album care obligă memoria să se oprească din când în când pentru a fixa momentele cruciale ale procesului. În stilul întregului spectacol, Ozana Oancea (*Perpetua*) rostește textul într-o poză hieratică și o coregrafie șerpuitoare și gracilă a corpului, în timp ce Mirela Cioabă (*Felicitas*) preferă un joc mai robust, realist. Ne este greu să facem distincții individuale într-un spectacol colectiv, „de grup" cum se spune, realizat în cea mai bună descendență a lui Silviu Purcărete, ce restituie rumoarea, vaietele și iluminările acestei hipnoze colective care a fost creștinismul primitiv. Sunt și erori, unele vizând comicul involuntar, cum ar fi înălțarea la ceruri a corpului neînsuflețit al lui *Saturninus* (Adrian Andone) care se petrece la propriu, cu un manechin orizontal ridicat pe fundal. Nu se aud cu claritate versurile, probabil nobile, spuse de Valer Dellakeza și așa mai departe dar, după debutul cu *Gaițele* la Târgu Mureș, după *Furtuna* de la Oradea și *Mireasa cu gene false* de la Cluj, *Perpetua și Felicitas* este cel mai însemnat spectacol al lui Tudor Chirilă.

Teatrul Național din Craiova – *Perpetua și Felicitas*. Regia și scenariul: Tudor Chirilă. Cu: Ozana Oancea, Mirela Cioabă, Natașa Raab, Valer Dellakeza, Adrian Andone ș.a.





Ileana Iurciuc și George Voinesei

Elisabeta POP

„Ca tine, bobocule, mai rar cineva..."

Văzând spectacolul Alinei Hiristea – debut la Oradea – cu mica bijuterie caragialiană care este și va rămâne *Conu' Leonida,* realizezi fără nici un efort că ea se află în postura... copiilor sau chiar a nepoților despre care scriitorul spunea cu umor... trist, că „vor avea motive de plâns, căci noi, părinții, nu-i așa, am râs destul..."

E limpede că foarte tânăra regizoare a găsit atâtea motive de întristare și de neliniște în viața de zi cu zi a românilor, în anul de grație 2000 (când cei mai mulți dintre noi ne imaginam că vom face naveta pe alte planete, nu că vom găsi copii morți de foame prin canale), încât, dintre sutele și sutele de texte dramatice ce-i stăteau la îndemână, a ales fără șovăire, *Conu' Leonida*. A făcut-o, desigur, și pentru că a băgat de seamă că atât parlamentul românesc, cât și numeroșii noștri lideri de partide sunt fie *Cațavenci* perfecți, fie *Tipătești* sau niște *Pristanda*... curat-murdari, iar cucoanele lor – fără coc, doar parfumate cu parfum fin franțuzesc și îmbrăcate după ultima modă adusă de la Paris – sunt și ele, după caz, *Joițici* sau *Coane Veta*, dacă nu cumva, fără exagerare, ne întâlnim la tot pasul cu vreun *Dandanache*, vreun *Conu' Leonida* sau o *Efimiță*. Râdem, de fiecare dată, uitând că prezența lor îndelungată pe scena politică românească a

adus dezastrul pe care-l trăim. Ei bine, iată, vine un om tânăr şi ne zgâlţâie puţin aducându-ne aminte că *numai* râsul nu e de ajuns...

Pentru cine a trecut de vârsta... dublată a acestor tineri – cărora ne place să le spunem copii – istoria teatrală ne ajută să ne amintim că am văzut, de-a lungul timpului spectacole memorabile cu această magistrală farsă, spectacole semnate de Sică Alexandrescu, Ion Cojar, Aureliu Manea, Dominic Dembinski, strălucitori actori ca Birlic, Dem Rădulescu, Dorel Vişan şi atâţia alţii... până la Claudiu Goga, la Adrian Răţoi şi Mircea Andreescu.

Alina Hiristea, după cum ne mărturiseşte în consistentul eseu din caietul-program, este mânată spre această farsă mai mult de întristătoarea concluzie că, în peste un veac, nu ne-am prea schimbat mentalitatea şi, lucrul cel mai trist, nici nu prea dăm semne că am dori s-o facem...

Din această dorinţă onorabilă a tinerei – şi nu lipsitei de talent regizoare – decurg, paradoxal, atât virtuţile cât şi neîmplinirile spectacolului de la Oradea.

Mutat dintr-un spaţiu mai mic, pe scena mare – din necesităţi de ordin organizatoric care nu ne interesează – cu decorul refăcut ca atare, cam cârpit şi nu destul de expresiv (Cosmin Hiristea şi Oana Cernea), spectacolul îţi lasă neplăcuta impresie că a fost, nu ştiu cum, lungit cu de-a sila, multe dintre scenele care ar fi avut de câştigat tocmai prin densitate şi sinteză artistică, au pierdut prin diluare. Acelaşi lucru putem spune şi despre umorul care, prin repetare, a sfârşit prin a-şi pierde efectul.

Actorii Ileana Iurciuc (*Efimiţa*), George Voinese (*Conu' Leonida*) şi Mona Erhan (*Safta*) au fost îndrumaţi cu destulă timiditate (de înţeles la un debutant, nu şi de scuzat), aşa încât ei sfârşesc prin a face, cu talentul cu care au fost înzestraţi de la bunul Dumnezeu, fiecare, cu credinţă, dar nu cu destulă unitate de vederi, celebrele şi hazoasele personaje. George Voinese, de pildă, trebuia să fie, într-un Prolog cam tras de păr şi într-un Epilog aşijderea, nici mai mult nici mai puţin decât un preşedinte ce părea a fi chiar Emil Constantinescu, având deseori, când intra (cam confuz) în pielea lui *Leonida,* prilejul să se închine, pe furiş – mde, republican! – la bustul în mărime naturală al cui credeţi? Ei bine, chiar zâmbăreţului Ion Iliescu. Neavând prea mult umor, dar încercând să-l înlocuiască binişor cu dăruire şi eficienţă scenică, Voinese aduce un *Leonida* cam de suprafaţă, cam silit actualizat. Cu câteva momente bune, Ileana Iurciuc, o actriţă cu haz şi cu experienţă scenică incomparabil mai bogată, e sevoasă, *Efimiţa* ei având şi date de femeie cochetă, chiar sexy, cu tot ridicolul de rigoare. Cu multe momente reuşite şi aplaudată des, Mona Erhan, înaltă, cu un bun accent moldovenesc, face o *Saftă* cu chef, ba chiar beată bine, ceea ce-i conferă personajului un plus de autenticitate şi de haz.

Dorind desigur „să vedem şi noi monstruos şi să simţim enorm", sau invers, tânăra creatoare a exagerat totul, iar acest exces s-a întors împotriva spectacolului. Muzica originală, foarte potrivită cu ce se întâmplă pe scenă (Florian Chelu, Gabriel Băruţa şi regizoarea însăşi) aduce un plus de culoare.

Să n-o certăm prea tare pe Alina, studenta, în definitiv, a Cătălinei Buzoianu de la care suntem siguri că a învăţat câte ceva – pentru că, la debut, a mai şi greşit pe ici pe colo. Aşteptăm încrezători următorul spectacol şi-i dorim, tinereşte, baftă!

Teatrul de Stat din Oradea–Secţia română – *Conu' Leonida faţă cu reacţiunea* de I.L. Caragiale. Regia: Alina Hiristea. Scenografia: Cosmin Hiristea şi Oana Cernea. Muzica: Florian Chelu, Gabriel Băruţa, Alina Hiristea. Cu: George Voinese, Ileana Iurciuc, Mona Erhan. Data premierei: ianuarie 2000.

Fabian Enikö

„Dacă am şti pentru ce suferim..."

Cred că oricare dintre noi este frapat de „cum sună" azi textul lui Anton Pavlovici Cehov. Dumnezeule, într-atât nu ne-am schimbat în esenţa noastră, noi, pământenii, de orice naţie am fi, încât să ni se pară scrise ieri, replici gândite şi pritocite acum exact o sută de ani?

Cunoscându-ne bine, pe noi oamenii şi societatea cu tot ce ţine de ea, Cehov ne vorbeşte despre teamă şi despre ratare, despre provincialism, despre munca, vai, dispreţuită şi atunci ca şi acum, despre „lenea mârşavă", aducătoare de sărăcie şi umilinţe de tot felul, despre iubiri pierdute şi iluzii hrănite cu vise, despre suferinţe, despre nefericire şi, aproape inevitabil, despre absenţa speranţei...

La Oradea, conducerea teatrului de limbă maghiară, reprezentată de Marton Elisabeta, director, de Meleg Vilmos, şef de secţie şi de Nagy Bela, secretar literar, au optat pentru Cehov, spre onoarea lor, într-o vreme în care unele teatre aleargă după tot felul de prostioare, doar-doar vor atrage publicul plătitor, care trebuie, în concepţia unora, gâdilat, să râdă, să râdă, să râdă...

Invitat la Oradea, regizorul Gali László de la Debrecen (Ungaria) a montat un spectacol în bună tradiţie cehoviană, nedorind, spre cinstea lui, să agreseze publicul cu vreo viziune modernă cu orice preţ, ştiind bine că el, publicul, acceptă teatrul clasic, din orice parte a lumii ar veni el, cu condiţia să înţeleagă şi, nu în ultimul rând, să-i meargă la suflet. Să nu uităm – şi Gali László nu s-a prefăcut a uita – că o bună parte din publicul trecut de cincizeci de ani aşteaptă încă operetă şi comedii muzicale şi nu poate fi adus la orice...

Spectacolul orădean cu *Trei surori* este bine, temeinic gândit. Distribuţia oferă surprize dintre cele mai plăcute: actori pe care i-am văzut pe parcursul stagiunii jucând cele mai felurite roluri – în teatrele din provincie acesta este un lucru obişnuit – pot fi văzuţi aici în ipostaze... cehoviene, gravi, sobri, concentraţi. Mulţi, adevărate surprize, dintre cele mai plăcute. Regizorul a lucrat admirabil cu ei: gesturi mici, aparent neînsemnate, fără relief, replici parcă aruncate întâmplător, în primul act, îşi găsesc incredibil ecou în partea a doua a spectacolului, unde acumulările de stări şi emoţii dau întregului spectacol un dramatism de foarte bună calitate. Abia sesizabile în actul I, unele emoţii sunt augmentate cu rafinament şi infinită delicateţe spre finalul spectacolului.

Evoluţia actorilor, în sensul acesta, este remarcabilă. Împreună cu regizorul, ei recompun minuţios lumea lăuntrică atât de complicată a personajelor lui Cehov: oameni chinuiţi de dorinţe neîmplinite, oameni nefericiţi în dragoste şi nerealizaţi în profesii, rătaţi şi fără speranţă de a se împlini vreodată. Kovács Enikö, de altfel o actriţă arătoasă, compune o *Olgă* tânără încă (vă vine sau nu să credeţi, *Olga* are doar 28 de ani!), dar cu sufletul îmbătrânit, uscat, lipsit de bucuria dragostei şi a maternităţii. Obosită, resemnată, *Olga* trece prin viaţă aidoma *Soniei*, ducând cu ea doar blestemul muncii neîncetate şi al răbdării... Fábián Enikö – într-o continuă evoluţie artistică – are, pentru *Maşa*, un întreg arsenal de mijloace, bogate, variate. Faţa ei exprimă nuanţat, la început indiferenţă, un dispreţ şi o silă fizică faţă de umilul ei soţ, profesoraşul de provincie cu aere de mare latinist (*Kulâghin*), mai apoi radiază fericire şi bucuria de a trăi, după ce se îndrăgosteşte de *Verşinin*, iar, la final, disperarea de a rămâne alături de omul pe care nu l-a iubit niciodată. Actriţa ştie să fie pătimaşă cu măsură, duplicitară cât e necesar. Păcat că scenografa a îmbrăcat-o numai în negru, monotonizându-i, astfel, apariţiile. Tânăra Sólyom Katalin, interpreta unor roluri de mare întindere la Oradea, creează o *Irină* vie, dulce, suavă, ca o pasăre dornică să zboare din colivie, cu orice preţ. Chiar şi cu acela de a lua de bărbat un om pe care nu-l iubeşte, îl stimează doar, reeditând drama *Maşei*. *Irina*, aşa cum a gândit-o actriţa, de comun acord cu regizorul, este exaltată cu măsură, dar, mai presus de toate, ea *iubeşte* totul: natură, oameni, pe bătrânul doctor, samovarul, florile... Neavând chiar toate datele personajului, fiind slăbuţ, nu gras şi neglijent vestimentar, actorul Meleg Vilmos ne aduce un personaj parcă şi mai aproape de ceea ce putea fi *Andrei*: un profesor mărunt, timid şi plin de complexe, un viitor soţ sub papucul autoritar al nevestei, un viitor încornorat... Mijloacele sale sunt sobre fără să fie rigide, apariţiile sunt mereu convingătoare. Medgyesfalvy Sándor, unul dintre pilonii trupei, creează un *Verşinin* uşor previzibil, semănând parcă, în unele scene, cu *Vronski*. E frumos şi impunător de la mama natură, dar unele nuanţe în joc, i-ar fi dat personajului mai mult consistenţă. Nu vrem să-i reproşăm actorului mai mult, pentru că el rezolvă, la urma urmei rolul, ca un autentic profesionist. Puţină căldură, totuşi... Firtos Edith se află, cred, cu a ei *Natalia Ivanovna*, în faţa unuia dintre cele mai bune roluri din cariera sa. Ea trece nuanţat de la starea de faţă simplă, cu complexe în faţa „intelectualelor" care vorbesc, vai, trei limbi străine şi sunt atât de bine educate, la fiinţa hulpavă, lacomă, nerecunoscătoare, impertinentă şi rău crescută din final. Hajdu Géza a fost un *Kulâghin* complex, amestec de libidinoşenie, umilinţă şi ridicol. Prezent şi mereu atent la parteneri, actorul are un joc al privirilor, al temerilor că ar putea fi părăsit, dar şi o viclenie şi un egoism „citite" în cele mai fine gesturi. Ács Tibor nu merge pe cunoscute căi. Al său bătrân *Cebutâkin* nu este un sclerozat, sau nu numai, el aduce în scenă multă căldură, nevoie de dragoste şi recunoştinţă. Şi, împreună cu Dobos Imre (un *Ferapont* fără cusur), au umor, un umor de cea mai bună calitate. Expresivitatea lui Dobos – în acest rol minuscul – stă mărturie despre valoarea incontestabilă a profesionistului autentic, fără strop de îmbufnare în faţa unui rol episodic. Kovács Levente jr. (*Solionîi*) a creionat în tuşe fine un militar tipic, încrezut, obraznic, răzbunător, orgolios. Csatlós Loránt, deşi foarte tânăr, a ştiut să-i confere lui *Tuzenbah* sobrietate „nemţească", o seriozitate excesivă, dar şi o stranie previziune a morţii care-i umbrea mereu chipul. Giacomello Roberto (*Rode*) şi Dimény Levente (*Fedotik*) se simt bine în rolurile lor, alături de stimaţii lor colegi. Şi nu sunt nici o clipă neatenţi cu ce se petrece pe scenă.

Dimpotrivă. Actriță serioasă, Bathó Ida face o *Anfisă* bătrână, cu toate beteșugurile vârstei, dar care întinerește brusc și ea, când aude că va părăsi casa veche.
Din păcate, decorul dezamăgește. Și asta nu din pricina lipsei de fantezie și de talent a scenografului, Bölöni Vilmos, ci a ridicolelor sume care se prevăd în devizele unor spectacole. Când montezi un Cehov, ești obligat să acorzi maximum de importanță tuturor laturilor spectacolului. În absența unui decor adecvat, atmosfera cehoviană e greu de creat. Nu-i ușor, știu, să găsești bani și pentru un regizor invitat și pentru costume (aici, bine executate și în consonanță cu caracterele cehoviene, create de Maria Hațeganu) scumpe și pentru decor de milioane, la propriu, nu la figurat. Dar a accepta să aduci pe scenă, părând o încropeală, mobile din alte zeci de spectacole, a accepta să joci o piesă de importanța acesteia, mereu între perdele negre și cu copăcei de o banalitate strivitoare, este mai mult decât un păcat. Cine a văzut spectacolului lui Alexandru Darie de la „Bulandra" și face comparație, rămâne mut. Acolo decorul a costat poate cât două regii, dar ce efect, câtă funcționalitate, cum împlinea el jocul admirabil al actorilor!
Am spus toate acestea acum, cu acest prilej, fiindcă vreau să trag un semnal de alarmă asupra gândirii păguboase și perfect provinciale a unor oameni care răspund de destinele financiar-administrative ale teatrelor. Se iau încă salarii mari de către unii, puși acolo, parcă, nu să caute soluții și bani, să identifice fonduri extrabugetare, ci să se plângă, să dea din umeri și să ne tot anunțe că e greu și că așa nu mai merge. *„Dixi et salvavi animam meam"* – cum ar zice... *Kulâghin.*

Cum știu ungurii să se distreze...

Titlul acesta nu-mi aparține. E observația unei spectatoare, aparent „bună româncă", ușor invidioasă, în fapt una dintre ardelencele care înțeleg și vorbesc ungurește și merg, fără prejudecăți, la toate spectacolele și românești și în limbă maghiară. Și bine fac. Remarca se făcea la premiera secției maghiare a teatrului orădean: *Cabaret*. Tradiționalul spectacol de cabaret pe care orădenii îl așteaptă de sărbători, acei spectatori care vin în număr mare la toate premierele, mai bune sau mai slabe, cu piese istorice sau drame americane, cu spumoase comedii sau piese din dificilul perimetru al teatrului asurdului.
Acest *Cabaret* seamănă și nu seamănă cu celelalte. Dacă, pe lângă pianist (care de altfel își face conștiincios datoria – Rézmüves Zoltán), pe scenă s-ar fi aflat, ca de obicei, o întreagă orchestră, lucrurile, din punct de vedere al antrenului muzical, ar fi arătat de bună seamă mai bine. Dar... o surpriză plăcută tot ne-a oferit acest spectacol și anume: proiectarea pe un ecran elegant, în momentele, să le spunem romantic-nostalgice, a unor imagini superbe ale orașului nostru de la începutul secolului (datorate lui Nemlaha György).
În rest, cum se obișnuiește, scheciuri vesele alternau cu numere de dans și șlagăre la modă sau retro... În schițele umoristice ale căror subiecte se învârteau, cum se obișnuiește, în jurul infidelității, a divorțului, a vicleniei negustorești, a iubirilor fără sorți de izbândă... în aceste schițe, fără mari pretenții literare, au strălucit, pur și simplu, actori maghiari de frunte, exersați de ani și ani în planul comediei: Hajdu Géza, Dobos Imre, Meleg Vilmos, Márton Elisabeta, Ács Tibor, Kiss Ildikó, Csikly Ibolya, Rácz Maria, Molnár Iúlia ș.a. Alături de ei au evoluat surprinzător Giacomello Roberto, Toth Tünde, Dimény Levente.
Legătura dintre momente a făcut-o – de această dată, spunând glume, unele cu adresă precisă, altele mai puțin, comentând chiar cu amărăciune bilanțuri teatrale dintr-un timp îndepărtat, când bugetele teatrelor și salariile actorilor nu erau atât de precare – actorul Székely Szábo Zoltan. El a venit tocmai din Viena, spre a-și delecta la un apreciabil nivel artistic, publicul (regia: Meleg Vilmos).
Actorii maghiari cântă bine, se mișcă frumos. Decorul – de un alb strălucitor, cu un auriu „2000", marcând timpul prezent, în contrast cu „1900" (anul terminării construcției clădirii) săpat în piatră deasupra cortinei – a încadrat frumos spațiile destinate schițelor, precum și cel al soliștilor. Costumele, mai ales ale actrițelor, au fost impecabile (scenografe: Maria Hațeganu, asistată de tânăra ei fiică, Florina Bellinda Birea).

„Să vină pompierii!"

Teatrul de Stat din Oradea – Trupa Szigligeti – *Nebuni din dragoste* de Sam Shepard. Traducere: Göncz Árpád. Regia: Dézsi Szilárd. Scenografia: Florina Bellinda Birea. Cu: Fábian Enikő, Medgyesfalvy Sándor, Kovacs Levente jr., Borsos Barna. Data premierei: 6 februarie 2000.

În anii '60–'70 veneau, după nume sonore ca Arthur Miller, Edward Albee, Tennessee Williams, Robert Anderson, Murray Schisgal, Robert Lee ş.a., o pleiadă de tineri dramaturgi gata să dea cu tifla sclerozatelor, încremenitelor tradiţii, reflexe, comportamente americane. Dar, în acelaşi timp, ambiţionând să schimbe şi structura noilor scrieri dramatice.

Sam Shepard este unul dintre reformatorii cei mai serioşi, cu evoluţia cea mai spectaculoasă şi cu urmările benefice pe care le vedem, în timp. El a început prin a contrazice însăşi structura cam închistată a dramei americane, în piesele sale – unele *cu chip* de scenariu – luau locul dramei de tip clasic, în trei acte. Erau structurate modular, alcătuite din părţi interşanjabile, regizorului fiindu-i îngăduit să le schimbe locul, conform viziunii sale asupra spectacolului. Într-un spectacol de acest tip nu era de ignorat nici reacţia emoţională a receptorului. Influenţa cinematografului era certă.

Datând din 1983, *Fool for Love* continuă seria pieselor cu tendinţă mărturisită de a şoca, luând peste picior, ironizând ipocrizia, formalismul, falsul puritanism şi pudibonderia burgheziei cu ifose, ostentativ morală, ostentativ religioasă, ostentativ cinstită. Abil mânuitor al cuvântului, actor şi regizor el însuşi, cunoscând foarte bine scena şi culisele ei, Shepard sfidează convenţionalismul şi găunoşenia acţiunilor şi comportamentului marcat de stereotipie. El parodiază cu efect sigur, modul de viaţă fals american, plin de sloganuri publicitare, iluzii şi *happy-end*-uri cu orice preţ.

Personajele lui Shepard răstoarnă, parcă într-un sarcastic hohot de râs, situaţiile teatrale, aşa-zise „de viaţă". Eroii americani sunt parodiaţi ca şi personajele, trăind parcă în nesfârşitele seriale sau telenovele, previzibil adică. El contrazice, ironic, sloganul reuşitei sigure, în viaţă, dovedind, în subtext, că încă mai există, chiar şi în lumea cea liberă a tuturor posibilităţilor, sărăcie, promiscuitate, mizerie materială şi spirituală, decepţii, suferinţă.

Cu riscul de a te agresa, Shepard îţi aduce în faţă personaje pe care nu ştii de unde să le apuci, oameni pasionaţi, puşi în situaţii insolite, adesea neverosimile. Poate că aşa cum apar, ele nici nu există în realitate, dar, sigur, comunică ceva foarte puternic, foarte autentic, în esenţa lor despre noi şi despre existenţa noastră. Fără falsă compasiune, fără încercarea de a îndulci în vreun fel lucrurile. Piesa *Nebuni din dragoste* nu face excepţie. Simbolizând lumea... nebună, americană, *May* şi *Eddie* nu pot, nu au cum să nu iasă din normalitate. Cum să explici altfel dragostea... nebună, obsesivă dintre cei doi fraţi după tată? Toată numai o flacără, *May* îl devoră pe *Eddie*, cu o încrâncenare ce nu are, nu mai are nimic omenesc în ea. Ignorând incestul, acest cuplu blestemat refuză să-l accepte pe *Martin*, tânărul absolut normal, americanul care munceşte, mănâncă popcorn şi merge la cinema... Cei doi tineri plătesc poate grele şi vechi păcate ale părinţilor lor: mame alcoolice, taţi iresponsabili...

Piesa a fost tradusă în limba maghiară de unul dintre traducătorii remarcabili de limbă engleză, nimeni altul decât actualul preşedinte al Ungariei, Göncz Árpád. O traducere nuanţată, rafinată, scenică.

Doi tineri creatori, regizorul budapestan Dézsi Szilárd şi scenografa orădeană Florina Bellinda Birea construiesc împreună cu patru actori un spectacol – în spaţiul scenei, cu publicul alături – credibil şi cât se poate în nota piesei. Elementele de decor, puţine, dar esenţiale, nu sufocă actorii, permiţându-le să-şi desfăşoare jocul în perimetrul rezervat, între cele două scaune-balansoar, gemene, semnificând cele două case unde un trântor beţiv a făcut cei doi copii, păcălind buna-credinţă a două femei...

Costumele, aparent modeste, sunt exact ce trebuie: blugi, halat (*May* şi *Eddie*), ţinută conformistă (*Martin*), numai rochia roşie ca focul anunţând-o pe pătimaşa *May*. Poate pe *Tatăl*, aflat doar în închipuirea lor obsedată de el, l-ar fi putut îmbrăca puţin altfel... Cu actorii s-a lucrat foarte bine. De altfel, distribuţia numără trei

dintre actorii cei mai buni ai trupei maghiare. Fábian Enikö (premiată pentru *Lola Blau*) a fost o *May* când tristă, disperată, când punctând ironic tiparul din care a croit-o autorul. Îndrăgostită ca în celebrele telenovele, actriţa a avut grijă să nu depăşească nici o clipă graniţa dintre posibil şi literar. Ambiguitatea pare a fi modalitatea foarte potrivită imprimată de regizor desfăşurării acţiunii. Medgyesfalvy Sándor a găsit pentru *Eddie* numeroase nuanţe, fiind adesea imprevizibil. Frumos ca un Adonis, dar imposibil de „citit", când iubitul pătimaş, când urând cu putere, agresiv şi tandru, el a fost, cred, cel mai aproape de personajele concepute de dramaturgul american.

Kovács Levente jr. a constituit contrapunctul de care piesa nu se putea lipsi. A făcut un *Martin* cam tâmp, năucit de lumea în care a nimerit ca din greşeală un băiat cuminte, al cărui loc nu poate fi lângă *May*. Actorii aceştia au jucat atât de multe roluri principale în nu prea îndelungata lor carieră artistică, încât îţi fac impresia unor maeştri. Iată (Evrika!) aş zice, marele, poate singurul avantaj al angajării într-un teatru din provincie.

Îi secundează, cu bun-simţ, având intervenţii puţine, actorul în vârstă, Borsos Barna. El ştie să stea şi să asculte în scenă, ceea ce, la urma urmei, nu e puţin. Aş mai vrea să adaug ceva: jocul actorilor, maniera lor de joc, foarte... ungurească, i-aş zice, se potriveşte de minune cu „patimile după Shepard" din această piesă. E un incendiu, pe scenă, de-ţi vine să chemi pompierii...

Irina IONESCU

Revizuit şi adăugit

O mulţime de fantezii fac să se piardă în spectacolul Andreei Vulpe, după *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare, atât lirismul textului, cât şi energia şi puterea montării de a trece rampa. Aproape că nu mai contează dacă Theseu a fost un „bandit odios", dacă măgarul nu este doar „un mamifer supradotat din punct de vedere sexual", dacă „un vis al unei nopţi de vară se întâmplă iarna" (!!!), cum încearcă să convingă prologul compus special de autoarea versiunii scenice după scrieri de Ovidiu, Herodot, Chaucer, Thomas North.

În plus, pretenţia declarată a regizoarei că toate ideile enumerate sunt conţinute de piesa shakespeariană se dovedeşte a fi, neavând acoperire în spectacol, absolut gratuită.

Covârşitoare este, în schimb, influenţa pe care această lectură extravagantă o exercită asupra scenografiei. Simple, dar foarte frumoase, decorurile şi costumele deţin supremaţia asupra celorlalte componente ale spectacolului, realizatorul lor, Horaţiu Mihaiu, putând fi considerat astfel liderul informal al întregii echipe.

Din distribuţie se remarcă: Clara Flores (*Hermia*) – un temperament puternic, tentată, din păcate, să treacă în forţă peste nuanţe şi semitonuri; Bogdan Talaşman, interpretul unui *Puck* copilăros şi foarte răutăcios, uşor sadic chiar; Dan Grigoraş (*Fundulea*) – un actor care-şi foloseşte în mod inteligent resursele comice şi calităţile artistice.

Încurajări merită, de asemenea, şi cei doi debutanţi ai teatrului – Ecaterina Hâţu (*Helena*) şi Constantin Lupescu (*Demetrius*).

Teatrul Tineretului Piatra Neamţ – *Visul unei nopţi de vară* **de William Shakespeare. Versiunea scenică şi regia: Andreea Vulpe. Scenografia: Horaţiu Mihaiu. Mişcarea scenică: Felicia Dalu. Coloana sonoră: Cristian Juncu. Distribuţia: Ovidiu Crişan, Lucreţia Mandric, Victor Giurescu, Constantin Lupescu, Clara Flores, Ecaterina Hâţu/Gabriela Crişu, Cornel Nicoară, Daniel Beşleagă, Roxana Frunză, Bogdan Talaşman, Corneliu-Dan Borcia, Dan Grigoraş, Tudor Tăbăcaru, Pompiliu Ştefan, Florin Mircea jr., Paul Chirilă, Olimpia Mălai, Dorina Maria Haranguş, Smaranda Astanei, Alina Grigore, Bogdan Matei, Ştefan Ruxandra, Marius Blaj. Data premierei: 4 martie 2000.**

Mircea GHIȚULESCU

Un teatru cu program

Om cu simț aparte al conexiunilor și cu apetit subînțeles pentru conjunctură, regizorul Constantin Dinischiotu, multiplu director de teatre – la Botoșani, Pitești, Constanța și, acum, Bacău – și-a revendicat Ziua mondială a teatrului (27 martie) cu o microstagiune de dramaturgie românească: *Ginere de import* de Viorel Savin, *O batistă în Dunăre* de D.R. Popescu, *Hoțul de mărgăritare* de Valeriu Anania, *Alegeri anticipate* de Tudor Popescu și *Cantonul de vânătoare* de George Genoiu. Să ne amintim că Teatrul Bacovia nu a ratat nici vizita în România a Papei Ioan Paul al II-lea, descoperind o piesă de teatru a lui Karol Wojtila, *În fața magazinului cu bijuterii*, scrisă în tinerețe. Pentru anul Eminescu, ni se promite un spectacol cu fragmente de teatru ale acestui mare dramaturg nerealizat care a creat o direcție nouă în drama românească, continuată de Lucian Blaga (*Decebal*). Nu pierde nici anul ecumenic 2000, nici cele patru secole de la meteorica Românie Mare realizată de Mihai Viteazul, anunțând premiera cu drama *Capul* de Mihnea Gheorghiu.

Constantin Dinischiotu are, așadar, un program ce pare jubiliar și conjunctural însă, de fapt, este perfect cultural. Cu puternică tentă educativă. Are și ceva ostentativ dar și ceva polemic, asemenea expunerii oricărui program. Pare, oricum, elaborat la masa de lucru: un proiect pentru autorități bugetare și pentru sponsori cu simțul culturii. Ce îi lipsește este, poate, un pic de mister, fiind mult prea clar. De Ziua mondială a teatrului, setul de piese alese în exclusivitate din dramaturgia românească inhibă orice ambiții în acest domeniu lipsit de ambiții. Aici este și capcana: te înscrii într-un concurs cu un singur participant, Teatrul Bacovia.

Chiar dacă spectacolele de la Bacău suferă vădit de austeritate scenografică (decorul la *Batista în Dunăre* nu este numai auster, ci de-a dreptul urât), ele reușesc să pună în valoare capacitatea tematică a dramaturgiei actuale. Este un accent binevenit pe teatrul religios care ne lipsea. Nu numai prin spectacolul-lectură cu piesa papală, dar și cu *Hoțul de mărgăritare* al părintelui Anania. Piesă scrisă cu dragoste pentru cuvinte și frumoasa lor împerechere. O sală de matineu cu școlari care ascultau cuminți parabola liberală a ciclului asumat: nu ne interesează adevărul de-a gata, ci același adevăr trăit. Ne întoarcem la *Tatăl Nostru* să confirmăm valorile moralei creștine: mărgăritarele culese de pe fundul mării. Nu au lipsit din microstagiunea de la Bacău nici comedia satirică (*Ginerele de import* de Viorel Savin), nici satira politică (*Alegeri anticipate* de Tudor Popescu), nici bilanțurile existențiale cu tentă istorică (*Batista în Dunăre* de D.R, Popescu și *Cantonul de vânătoare* de George Genoiu). Problema este: cine răspunde provocării de la Bacău reluând aceste texte sau altele din dramaturgia românească pentru a le da prestigiul pe care îl merită?

Mihaela PĂTRAȘCU

Ipostaze

Tânărul actor Vasile Toma se încumetă să-și valorifice resursele regizorale pe un text al scriitorului rus Leonid Zorin. Demersul regizoral este susținut de doi tineri actori din Teatrul Evreiesc de Stat: Ion Grosu și Iulia Mâtcu. Aceasta interpretează, pe rând, alternând maniera de joc de la caz la caz, de la personaj la personaj, toate necunoscutele din ecuația lui *Arcadi Semionovici Garunski* (Ion Grosu): *Anna*, *Vera*, *Călătoarea*, *Istomina*, *Augusta ș.a. Garunski* (Ion Grosu) își acompaniază drama cu acordurile unei chitare, în manieră Vâsoțki, parcă lansând un urlet existențial. În tragicomedia lui Zorin, femeia devine simbolul tuturor nenorocirilor și dacă Ion Grosu n-ar avea un robust umor, personajul ar fi doar un banal misogin.

Decorul este simplu (scenografia aparține Mirelei Trăistaru), iar luminile intense, ce apar pe panourile din fundal, însoțesc gama de trăiri ale personajului, cu rolul terapeutic de a le tempera. Piesa-cheie a acestui decor este un dulap multifuncțional care devine pe rând vestibul (prin el intră și ies mai mult sau mai puțin disperate: soția lui A.S. Garunski, vecina, doctorița-psihiatru), ghișeu, cufăr, vagon de dormit, faleză, biroul directoarei și, în final, coșciug pentru o nevastă sinucigașă.

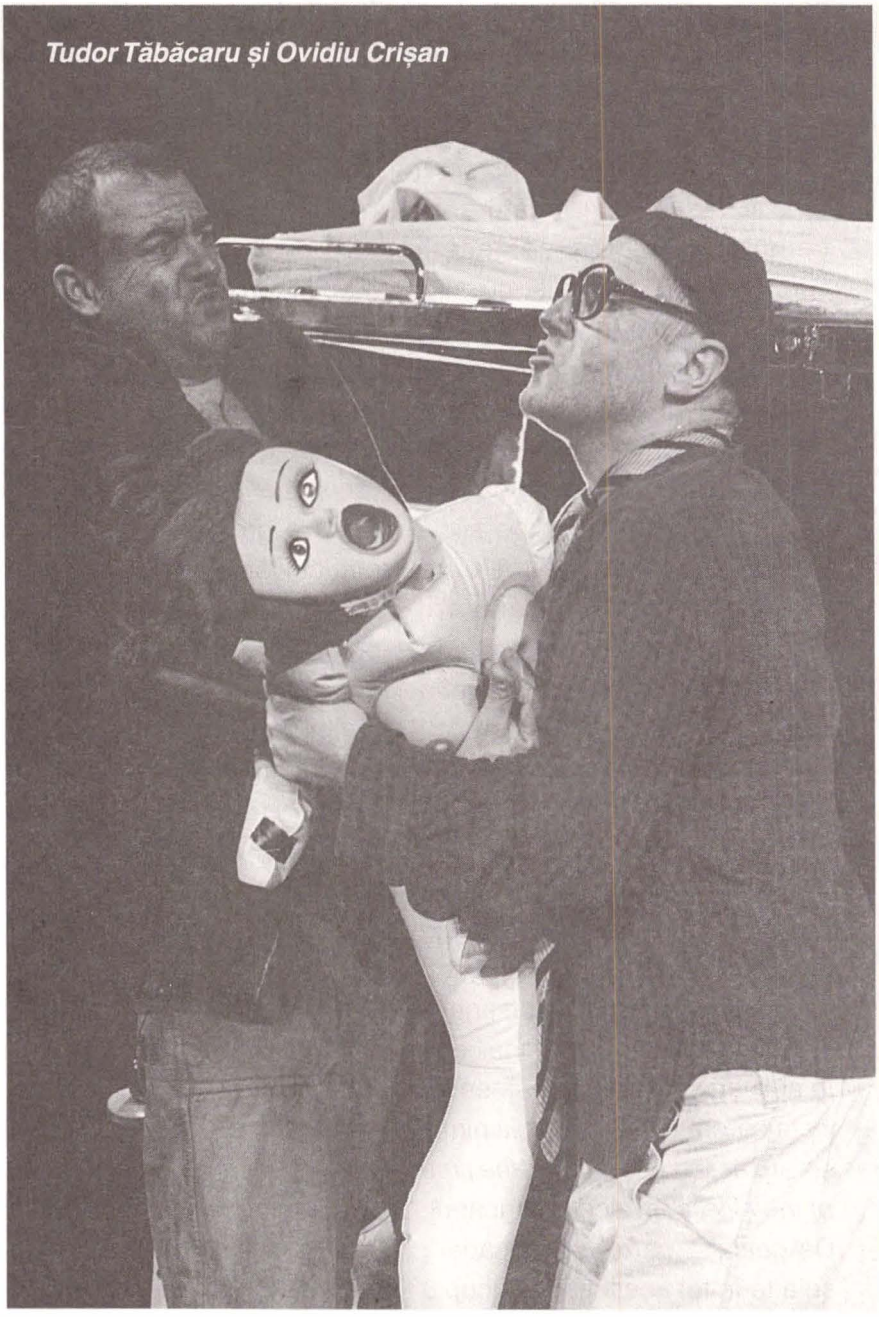
Personajele sunt bântuite de un soi de „paranoia normală". *Garunski* îi suspectează pe toți că-l consideră nebun, este chiar luat drept nebun și trimis în Crimeea, unde întâlnește o poetă căreia îi devine muză. Poemele acesteia apar într-o revistă literară, iar *Garunski* trăiește cu impresia că toată lumea le citește și-i bănuiește identitatea sub inițialele *A.S.G.* Soția îl acuză de infidelitate, directoarea îl concediază, vecina îl tratează ca pe un satir, colegei de serviciu îi apare drept un monstru, iar psihiatrei drept un caz clinic.

Celor doi actori li se acordă o mare libertate scenică și-n același timp răspundere. Dar sunt momente fără cuvinte, fără chitară, când privirea lui *Garunski* (Ion Grosu) rămâne goală, așteptând parcă o indicație regizorală, care nu vine.

Teatrul Evreiesc de Stat – *Un bărbat și mai multe femei* **de Leonid Zorin. Data premierei: 6 martie 2000.**

Cristina MODREANU

Ce mi-ar plăcea mie să văd


Tudor Tăbăcaru și Ovidiu Crișan

„Scriu ce mi-ar plăcea mie să văd" declară Oliver Bukowski, unul dintre cei mai apreciați dramaturgi germani ai acestui moment, a cărui piesă, *La Dallas*, a fost montată recent la Piatra Neamț de Vlad Massaci. Iar ceea ce-i place lui Bukowski să vadă pe scenă sunt oamenii zilelor noastre, cu întâmplările, chiar lipsite de *glamour,* prin care ei trec. Asemeni nouă, tuturor, și Bukowski este spectatorul unor vremuri încrâncenate, complicate din punct de vedere politic, cu societăți în continuă schimbare, care agresează individul, îl scot din tiparele cu care el era obișnuit, poate și fericit, pentru a-l asasina cu altele, nefamiliare lui... Ca cetățean al Germaniei reunite, Oliver Bukowski nu poate să nu observe tensiunile latente (sau chiar exprimate) dintre foștii RDG-iști și „confrații" lor, spre care au alergat cu atâta bucurie după prăbușirea Zidului Berlinului. Aceștia i-au strâns „părinteşte" la piept, asemeni unor tineri părinți care se bucură inconștient că vor avea un copil, fără să-și dea seama că nu au cu ce să-l hrănească, fapt pe care au început deja să-l regrete. De cealaltă parte, „binefacerile" occidentale au început să curgă – șomaj, sărăcie, criminalitate etc. Le știm prea bine, am fost și noi dăruiți cu ele... Toate aceste contraste, toate temerile generate de lipsa siguranței zilei de mâine, toate efectele preluării necondiționate a unor clișee – ca într-un transplant eșuat – le redă dramaturgul în piesa *La Dallas*, subintitulată (sarcastic, aș zice) „comedie de bulevard".

Două cupluri găsim în scenă, a căror evoluţie alternează: primul este alcătuit din *Horst Pashke* (Tudor Tăbăcaru) şi *Lothar Ackermann* (Ovidiu Crişan), doi paria ai noii societăţi rezultate prin unificare, ceilalţi sunt un cuplu „oficial", soţii *Terre*, persoane avute, fericiţii posesori ai unui fiu, *Thomas*, subiectul/obiectul care îi va pune în legătură cu ceilalţi doi. După ce facem cunoştinţă şi cu unii şi cu alţii, aflăm că *Horst*, îngrijitor al unui ştrand, găseşte pe „teritoriul" lui cadavrul unui tânăr, despre care ştie că provine dintr-o familie bogată. Contaminat de scenariile ce înfloresc pe sticla televizoarelor, el hotărăşte să facă din această întâmplare „şansa" vieţii lui, aşa că ia cadavrul şi îl pune la păstrare în camera pe care o împarte cu *Lothar*, hotărât să ceară o recompensă zdravănă. Se dezlănţuie o întreagă avalanşă de „procedee" specifice – telefoane anonime, scrisori cu colaje de litere decupate, supravegheri prin găurile din ziare, tot arsenalul filmelor poliţiste de duzină, pus în aplicare de doi bieţi oameni în viaţa cărora nu se întâmplă nimic şi care au, cu acest prilej, *the time of their life*, cum zice americanul. De cealaltă parte a „baricadei", se află în tot acest timp un cuplu bizar stilizat de autor (procedeu accentuat de viziunea lui Vlad Massaci), o femeie supusă violenţelor şi umilinţelor de către soţul ei, un ins pervers, de o sexualitate incertă (adus în scenă de Pompiliu Ştefan), pe scurt, un menaj minat de lipsa oricărui sentiment, cu gesturi, obiceiuri şi teme de conversaţie fixe, îngheţate parcă într-un ritual îngrozitor, *cina*, ca o culme a indiferenţei cu mască amabilă pe care o afişează unul faţă de altul. Nici măcar dispariţia fiului nu tulbură cu nimic groaznicul ritual, micile revolte ale *Inei* (excelent interpretată cu temperament înăbuşit de Clara Flores, în primul ei rol pe scena nemţeană) se sting la fel de repede cum au început. Cei doi sunt priviţi sarcastic de autor, descrişi „la rece", construiţi printr-o accentuare a grotescului gesturilor şi atitudinilor. Prin contrast, *Horst* şi *Lothar*, cu tot limbajul lor colorat, asemănător cu cel al boschetarilor de la noi, ne devin mai apropiaţi prin umanitatea lor autentică; ştim că ei acţionează numai din disperare, că au remuşcări, îndoieli, temeri, adică, până la urmă, viaţă. Nu e prima dată când tandemnul Tudor Tăbăcaru–Ovidiu Crişan funcţionează perfect într-un spectacol; cei doi îmbracă hainele de paria cu o naturaleţe uimitoare, astfel încât licenţiozităţile de limbaj sună extrem de firesc – şi deloc vulgar, pentru că în spatele vorbelor e mereu un gând – în rostirea lor. Un rol foarte important în spectacol, chiar dacă nu ar „da" foarte bine într-un *CV*, este cel al cadavrului, care e mereu prezent în scenă, regizorul subliniind prin jocul pe care i-l impune (şi pe care îl însoţeşte cu o bizară lumină albastră) grotescul situaţiilor. În interpretarea lui Victor Giurescu, *Thomas Terre* devine un mort simpatic, un fel de animăluţ de casă al celor doi răpitori ai săi, care îl văd ca pe un prieten în singurătatea lor (risipită din când în când de *Lothar* cu ajutorul lui *Moni*, o păpuşă gonflabilă ce-i ţine loc de prietenă).

În spaţiul scenic mobilat la un moment dat cu un zid, ca o amintire, însă un zid acoperit de grafitti (scenografia îi aparţine debutantului Viaceslav Vutcariov) se confruntă două lumi atât de diferite în aparenţă şi totuşi înspăimântător de asemănătoare. Şi de o parte şi de cealaltă se află oameni puternic taraţi, din care viaţa s-a scurs din diferite motive, oameni care şi-au pierdut bucuria, motivaţia de a-şi duce viaţa mai departe, oameni goi pe dinăuntru, continuându-şi existenţa stearpă în virtutea inerţiei. Poate văzându-i, fără retuşuri, aşa cum ni-i arată Bukowski prin intermediul talentaţilor actori nemţeni, mai avem o şansă de a nu deveni la fel ca ei. Asta mi-ar plăcea mie să văd.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ – *La Dallas* de Oliver Bukowski. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Viaceslav Vutcariov. Ilustraţia muzicală: Cristian Juncu. Cu: Tudor Tăbăcaru, Ovidiu Crişan, Clara Flores, Pompiliu Ştefan, Victor Giurescu. Data premierei: 18 decembrie 1999.

Oana Cristea GRIGORESCU

Invenţiuni la două voci pentru romancier şi regizor

Istoria lecturii care te ia în puterea ei, te confiscă pentru a-ţi face loc în acţiune ca personaj, istoria seducţiei conţinute în lectură implică o tensiune dramatică pe care Radu Afrim a simţit-o şi fructificat-o în dramatizarea pe care o semnează cu spectacolul *Job* la Teatrul Naţional din Târgu Mureş. Seducţia jocului provoacă jocul seducţiei atunci când personajul principal, *Marie-Constance*, încearcă să scape din monotonia egală a zilelor inventând un job bizar şi aparent anacronic: acela de cititoare la domiciliu. Această ocupaţie e o formă de a ţine sub observaţie viaţa celorlalţi, de cele mai multe ori ignobilă şi neputincioasă în planul acţiunii. Persoane marginalizate de vârstă sau boală sunt potenţiali clienţi ai serviciilor de lectură la domiciliu pe care le oferă prin mica publicitate *Cititoarea*. Ea pleacă de la privilegiul intruziunii în intimitatea clienţilor şi sfârşeşte prin a fi confiscată de aceştia şi transformată în „hrană vie" pentru „plantele humanoide" de apartament pe care le vizitează, din amuzament întâi, din postura victimei mai apoi. Crede tot timpul că jocul e sub control, nu simte momentul când rolurile se inversează, ea devenind cea condusă de isteria neputinţei din jur. Lumile în care a intrat prin lectură sunt ordonate după gradele posesiei: fizică, mentală, sufletească, totală.

Radu Afrim propune prin acest spectacol – de debut pe scena unui teatru – un tip de imagine pe care îl anunţă spectacolele din studenţie, dar nou pentru scena profesionistă. Se îmbină aici într-o alchimie cu miză estetică cultura imaginii de tip videoclip, tăietura cinematografică, comentariul subliminal, apetitul *horror* şi *sexy* al spectatorului de televiziune. Echilibrul dramatic e bine temperat până spre sfârşit, când ultima scenă (cea a bătrânului magistrat) nu e suficient de clară în motivaţii. Cele patru lumi în care pătrunde *Cititoarea*, ermetic închise faţă de exterior, dezvoltă patru variante grotesc caricaturizate la debilitatea şi contorsionarea pe care le generează neputinţele afective. *Job* e unul dintre spectacolele în care este spartă lumea închisă a scenei. Aerul vieţii de afară, cu ritmul supraturat, spaimele, haosul, degringolada, îşi face simţită prezenţa. Te ştii şi te cauţi parte a acelei lumi pe care scena o surprinde, o acceptă ca mostră de real, o redă spectatorului comentată indirect, sublimată în substanţa spectacolului.

Scenografia, semnată Horaţiu Mihaiu, răspunde acestui tip de construcţie regizorală printr-o imagine complementară. Ne invită să degustăm *kitsch*-ul pe îndelete, fotogramă cu fotogramă, să poposim pe detalii, să aprofundăm lipsa de stil pe care o cultivă cocteilul teleauditiv. Scenografia descrie fidel lumile în care pătrunde cititoarea, le individualizează prin culoare: roşu, vişiniu, alb, roz.

Interesul regizorului pentru invenţie nu uită de actor. Sunt remarcabile rolurile de compoziţie pe care le oferă. Iolanda Dain în rolul *Contesei de Pazmany*, umor grotesc împerecheat cu suprarealism, născând o specie de personaj unic ce dezvoltă în subsidiar un tragism nedeclarat. Nicu Mihoc în rolul *Michel Dautrand* compune o tipologie comună timpului de acum. Importanţa funcţiei sociale şi profesionale dezvăluie fără milă fanfaronda găunoasă, impotenţa ridicată la rang social. Rodica Baghiu, *Mama lui Eric*, descrie cu consecvenţă circuitul obsesiv al afecţiunii materne administrate în supradoză pentru a deraia în isterie. Singurul personaj sufleteşte întreg, paraliticul *Eric*, se scufundă în perversitatea indusă de mediu. Limbajul lui, unicul compatibil cu al *Cititoarei*, alunecă în mâlul instinctelor refulate. Adrian Cucu debutează cu acest rol pe scena teatrului profesionist. Florin Vidamski, *Magistratul*, coleg de generaţie cu Adrian Cucu, nu mai transmite aceeaşi coeziune logică în construcţia personajului. Efeminarea lui e doar formală, ratează la nivelul expresiei esenţa personajului dirijat de instincte, mustind de perversitate. Nu are nimic tragic, spre deosebire de Adrian Cucu care sub aparenţa infantilismului redă sensibilitatea de esenţă tragică a personajului. Suzana Macovei în rolul *Cititoarei* ne oferă un personaj nedus până la capăt, oprit la nivelul primelor explicaţii. E necesar în mai mare măsură controlul asupra tentaţiei de tip „trăirist". Nu îi este la îndemână obiectivarea rece, controlul situaţiilor, propriu celui ce provoacă jocul seducţiei prin lectură. Fără acest atent control al luciditătii dozarea tensiunii nu e posibilă, cade în platitudinea posturii de martor, ratează sensul interior al poveştii: cel ce provoacă este întâi sedus şi apoi anulat de jocul lecturii-agent de control mental, fizic şi sufletesc.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş – *Job*, dramatizare de Radu Afrim, după romanul *Cititoarea* de Reymond Jean. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Horaţiu Mihalu. Cu: Suzana Macovei, Iolanda Daln, Nicu Mlhoc, Rodica Baghiu, Adrlan Cucu, Florin Vldamski.

Delia VOICU

Şantaj în lumea lor, în lumea noastră

Piesa *Şantaj* de Liudmila Razumovskaia revine sub alt titlu (*Doamnei profesoare, cu dragoste*), după doi ani de la premiera braşoveană a lui Claudiu Goga, în atenţia unui student la regie. De data aceasta, textul dramatic este transformat într-un scenariu. Opţiunea lui Radu Apostol pentru această formulă s-ar justifica prin anacronismul contextului în care se petrecea acţiunea, respectiv în cadrul fostei URSS. Aceasta a marcat, firește, întreaga structură psihologică a protagoniştilor care aparţineau unor categorii bine delimitate în ierarhia claselor sociale ale vremii.

Montarea subliniază conflictul dintre oportunismul feroce al celor patru elevi, care invadează existenţa profesoarei lor, şi statura umană şi etică a acesteia. Ruptura nu se înscrie într-o diferenţă de mentalitate legată de normele unor luml diferite, ci caracterizează două perspective asupra vieţii care se exclud reciproc. Motivaţia gestului monstruos diferă la fiecare dintre cei patru tineri. Dacă trei dintre ei îşi doresc înfăptuirea unor idealuri simple şi paşnice, de fapt, opuse mijloacelor la care recurg, cel de-al patrulea, *Volodea*, acţionează dintr-o pornire cinică, în care jocul cu sufletul şi viaţa oamenilor este plăcerea supremă. Deşi uşor histrionic, Cristi Simion, în rolul lui *Volodea*, a conturat figura terifiantă a omului care, sub aparenţa bunelor intenţii, îşi distruge semenii.

Abisul moral, ruina sufletească a tinerilor, se opun violent gingăşiei profesoarei care, în emoţionanta interpretare a Paulei Niculiţă, păstrându-şi neîntinată demnitatea, va sfârşi tragic.

Imaginile scenice surprind dezastrul şi drumul către el. La început, în casa modestă, dar plină de cărţi şi flori a *Elenei Sergheevna*, domneşte calmul. Devastarea treptată a interiorului şi moartea ei se înscriu într-o atmosferă naturalistă, în care trăirile, gesturile şi dialogurile se produc cu agresivitate.

Regizorul acestei peripeţii sinistre, *Volodea*, compune un tablou al manipulării, folosindu-se de vulnerabilitatea colegilor lui: situaţia dificilă a familiei lui *Vitea* (Radu Romaniuc), naivitatea *Lidei* (Antoaneta Cojocaru) şi problemele intime ale lui *Paşa* (Cătălin Stanciu) amplificându-le complexele. Astfel, el reuşeşte să îi transforme în instrumente ale acţiunilor sale: îi comandă lui *Paşa* începerea unei percheziţii, amintindu-i de „sexualitatea" sa „latentă, plină de promisiuni". Pe acelaşi ton ironic şi cinic, îi ordonă lui *Vitea* să o violeze pe *Lida*: „şi fără fiţe, că te vede Dumnezeu!". Şantajul, cuvânt ce intră în vocabularul intrigilor şi disputelor de interese la diferite niveluri ale societăţii contemporane, este arma prin care personajul îi domină pe cei din jur. Şi totuşi, demnitatea e mai presus de rău, şi astfel, moartea din disperare a *Elenei Sergheevna* e o victorie tragică asupra lui.

Concentrarea acţiunii într-o oră şi zece minute accelerează procesele (care ar fi necesitat poate o perspectivă mai extinsă) şi reuşeşte să imprime o continuitate alertă a evenimentelor. Interpretarea, cultivând detaliul dus până la ultima semnificaţie, este de o francheţe care generează, în câteva momente, un şoc al receptării. Autenticitatea trăirii a adâncit dimensiunea emoţională a spectacolului, susţinut cu temeritate şi talent.

Studioul „Casandra" – *Doamnei profesoare, cu dragoste...* **scenariu de Radu Apostol şi Cristi Simion după piesa *Şantaj* de Liudmila Razumovskala. Regia: Radu Apostol (anul III Regie Teatru, clasa prof. univ. Cornel Todea, asist. univ. Dominic Dembinski). Costumele: Kiki Roman şi Radu Vitalaru. Distribuţia: Paula Niculiţă, Antoaneta Cojocaru, Cristi Simion, Cătălin Stanciu, Radu Romaniuc.**

Oana BORŞ

Din „jurnalul" tuturor timpurilor

Jurnalul Annei Frank, inocentă mărturie a unor timpi înnegriţi în propria lor durere, a căpătat dimensiune scenică graţie regizoarei Liana Ceterchi şi actriţei Mihaela Sârbu. Mai întâi, la Teatrul Naţional din Timişoara şi, de curând, în subteranele Teatrului Act.

Linearitatea, parte intrinsec-structurală a unei astfel de scrieri, se lasă transformată aici într-un mod fericit. Detaliul, gestul fin, obiectul mărunt, nuanţa de moment – ce construiesc viaţa faptului real – deschid în adâncime către un univers cu forţă dramatică. Un univers de sensuri, situat în pendulare, ca zbatere între două margini: a vinii şi a purităţii.

Vina de a ne închide într-o ordine strictă – zid de apărare şi carceră – clădită cu consecvenţă în jurul nostru, şi care, oricând, din zel şi, dureros-ironic, chiar în numele acestei construcţii, se poate surpa. Se surpă în noi şi peste noi, mutilând. Nimic nu mai poate tinde spre întreg. Numele rostite în liniştea întunericului sălii devin doar nume; figurile, proiectate pe perete, strigă prin împietrirea lor tăcută realitatea pe care o trăiesc conştient. Sunt vinovaţi de propria stare de victimă. Uşa s-a închis în spatele nostru, al spectatorilor, sau al lor... Oricând şi noi putem fi ei. Neputinţa de a mai acţiona devine atunci un simplu fapt de constatat. Speranţa şi puritatea pot face însă ca lumea să pară altfel. Lipsită de încrâncenarea regulii rigide, nu mai domină şi se lasă redescoperită şi descifrată mereu. Ca în jocul lui *Anne* de a completa, din nou şi din nou, caietul de cuvinte încrucişate. Iar aici, singurele daruri pe care avem voie să le oferim sunt forţa seninătăţii şi libertatea iubirii. Chiar dacă pagini rupte de jurnal zboară în cadrul uşii ce se deschide, pentru *Anne*, deschiderea se face întru lumină.

În final, vocea din off vorbeşte de ceea ce a fost dincolo de prag. Poate că nu mai era nevoie. Ştiam deja.

Teatrul Act – *Anne Frank* **(după** *Jurnalul Annei Frank***). Versiunea scenică şi regia: Liana Ceterchi. Mişcarea scenică: Andreea Mlnclc. Cu: Mihaela Sârbu.**

Oana BORŞ

Un spectacol inutil

Theatrum Mundi îşi continuă programul de aducere pe scenă a dramaturgiei româneşti contemporane (în această stagiune: *Don Juan moare ca toţi ceilalţi* de Teodor Mazilu şi *Funcţionarul destinului* de Horia Gârbea). Un program demn de apreciat în intenţie, căci dincolo de alternativa pe care o propune spectatorului, îmbracă şi haina necesităţii culturale. Cu acestă încărcătură, printr-o deducţie logică, criteriul de bază al selecţiei repertoriale ar trebui să fie valoarea, mai ales că prin cele trei-patru sau, cel mult, cinci spectacole ale stagiunii nu se acoperă, cu siguranţă, oferta dramaturgică de bună calitate.
Despre ultima premieră a teatrului, *Beethoven cântă din pistol* (*Farsă anticontemporană în câteva scene şi un act normativ*) de Mircea M. Ionescu, nu se poate spune, însă, că se înscrie sub acest semn. Textul, ce se doreşte a fi o parabolă cu trimiteri către teatrul absurd, aduce în lumină o lume întoarsă în retardare – derizorie stare a umanităţii, în care gestul de salvare nu numai că este inutil, dar şi imposibil. Discursul dramaturgic se scufundă însă treptat în platitudine şi periferic, dobândind un puternic iz redundant. Creaţia regizorală poate conferi, uneori, unui text mai puţin ofertant, o altă adâncime. Din păcate, de data aceasta nu se întâmplă nici acest lucru. Cheia aleasă pentru transpunerea scenică de către regizorul Constantin Dicu este varietéul. O posibilă soluţie, dacă nu i-ar fi lipsit chiar fundamentul: ironia. Uzând doar de instrumente, şi încă în abundenţă (coregrafia: Felicia Dalu, ilustraţia muzicală: Vasile Manta), imaginea scenică loveşte prin artificialitate şi kitsch; mesajul, prin superficialitate. Iar dacă pe undeva era vorba de derizoriu şi inutil acestea se instalează cu prisosinţă, dar nu ca metaforă, ci ca dominantă a spectacolului.

Theatrum Mundi – *Beethoven cântă din pistol* **de Mircea M. Ionescu. Regia: Constantin Dicu. Scenografia: Ion Olaru. Coregrafia: Felicia Dalu. Ilustraţia muzicală: Vasile Manta. Distribuţia: Cristian Moţlu, Eugen Cristea, Ovidiu Gherasim-Robu, Carmen Stimeriu, Silvia Codreanu, Dana Pocea.**

Mihaela PĂTRAŞCU

Asumarea imprevizibilului

În spaţiul claustrant al sălii de la Teatrul Act, regizorul Puiu Şerban lansează o provocare publicului, aducând în scenă textul englezului Harold Pinter, *Chelnerul mut*.
Spaţiul este simplificat, parcă pentru a permite respiraţia actorilor, cu decoruri reduse la două paturi, două navete goale de bere, o maşină de gătit şi o hotă (scenografie: Ştefan Caragiu) asistăm la desfăşurarea dialogurilor între doi tineri care împart aceeaşi cameră a unui subsol.
Ce doi actori – Florin Piersic jr. şi Liviu Lucaci – se apropie cu fereală de roluri, tatonând spaţiul dintre cuvinte, pândindu-şi reacţiile. Dialogul se divide în solilocvii, fiecare personaj urmărindu-şi ideile şi dând mai degrabă replică propriilor gânduri decât interlocutorului. Aceasta creează o anume monotonie, depăşită de apariţia momentului-cheie: în perete există un ghişeu unde o mână nevăzută depune bilete, solicitând anumite meniuri. Aşadar, cei doi locuiesc într-o fostă bucătărie şi clădirea îşi reia vechile funcţiuni. E un soi de *Present in the Past*, un timp al verbului prin excelenţă englezesc. Ce doi se supun speriaţi, oferind tot ce au prin cameră de-ale gurii. Cererile se înmulţesc. Chelnerul mut şi invizibil îi solicită din ce în ce mai insistent. Din hotă se aude o voce al cărei mesaj e ininteligibil. Cei doi se hotărăsc să-l aştepte pe necunoscut, sau pe oricine ar veni la pândă, cu pistoalele pregătite. Numai că uşa se deschide şi apare...unul dintre cei doi. Maniera de joc a celor doi actori diferă în funcţie de gradarea tensiunii. Liviu Lucaci mai impetuos şi totodată mai adaptat situaţiei. Florin Piersic jr. mai raţional, mai şovăielnic, mai circumspect. Un spectacol despre graniţele comunicării, despre instanţele din noi şi cele superioare nouă, care ne cer totdeauna ceva sau ne impun situaţii absurde la care nu putem face faţă decât cu umor. Şi aici este un tip aparte de umor, care apare ca o spumă la suprafaţa unor conjuncturi aparent comune şi a unor replici aparent banale.

Teatrul act şi Compania „D' Aia" – *Chelnerul mut*. **Regia: Pulu Şerban. Scenografia: Ştefan Caraglu. Distribuţia: Florin Piersic jr., Liviu Lucaci. Data premierei: 24 martie 2000.**

Octavian SAIU

Ceva din ceea ce înseamnă frumusețe, speranță

La nivelul celei mai fragede vârste, teatrul are o dublă valoare educativă – una explicită, manifestată prin tălmăcirile întâmplărilor privite, și alta, la fel de importantă, care are în vedere o dimensiune etică și culturală. Cromatica, muzica, valoarea literară a textelor, interpretările devin, în substraturile inconștientului, elemente de referință pentru formația viitoare. Această vocație impune responsabilitate și rigoare.

Inimă rece este o dramatizare reușită, după o poveste pe care copiii o descoperă acum cu o nedisimulată voluptate. Montarea de la Teatrul Creangă are calități pe care chiar și teatrul destinat adulților le pierde uneori: finețe, precizie a mizanscenei, păstrarea farmecului narațiunii prin soluții simple, esențializate. Distinsa doamnă Sorana Coroamă-Stanca a știut că teatrul adevărat exclude compromisul care recurge la simplisme și trucuri. Înțelepciunea ei se dezvăluie prin metafore a căror limpezime și plasticitate cuceresc. Cadrul semnat de Anca Pâslaru, personajele și sensurile pe care le poartă sunt trasate într-o pensulație discretă, dar întru totul relevantă. Conturate în nuanțe pe cât de subtile pe atât de ușor perceptibile pentru ochii curioși și exigenți ai micuților, ele au amprenta sigură a măiestriei.

Peripețiile cu *Peter Munk*, cărbunarul care-și vinde inima, cu *Omulețul de sticlă* și cu *Michael Olandezul* capătă valențe de basm teatral. Întrepătrunderea realului cu imaginarul fabulos se produce prin mijloace scenice stilizate care dau sălii sentimentul complicității. După o carieră împlinită, încununată cu un Premiu UNITER, Sorana Coroamă-Stanca împărtășește copiilor ceva din ceea ce înseamnă frumusețe, speranță... Într-o vreme când totul pare a se măsura în bani, teatrul poate transmite mesajul că dragostea, generozitatea, încrederea sunt valorile care fac viața să merite a fi trăită din plin. Alături de actori ai teatrului, avem bucuria de a descoperi șapte studenți de la Facultatea Hyperion. Rolurile cărora le dau viață: *Inimi*, *Umbre*, *Spiriduși*, *Regina dansului*, *Turturica*...Debutul, sub bagheta profesoarei lor, este de bun augur, unii fiind chiar speranțe ale acestui gen de teatru și nu numai. Astfel, Giulia Rotaru se remarcă prin disponibilitatea față de partituri diferite, claritate în rostire, expresivitate corporală și a mimicii și, nu în ultimul rând, un glas minunat. Ca mesager al purității, Oana Fănică este perfect convingătoare prin căldura specială pe care o degajă chipul și inflexiunile bine cântărite ale vocii. Performanțele tuturor de a se integra ansamblului, maturitatea, suflul de energie pe care îl aduc, merită aplaudate.De către micii spectatori, dar și de aceia care știu că teatrele au nevoie de ei.

Teatrul "Ion Creangă" București – *Inimă rece* de Wilhelm Hauff. Dramatizare: Banu Rădulescu. Regia: Sorana Coroamă-Stanca. Scenografia: Anca Pâslaru. Muzica: George Marcu. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Distribuția: Lucian Ifrim, Anca Zamfirescu, Carmen Palcu, Cristian Irimia, Alexandrina Halic, Șerban Georgevici, Mihai Verbițchi, Daniel Tudorică, Mircea Mușatescu, Gabriel Coveșeanu, Antonina Ciuceanu, Oana Fănică, Adrian Iuga, Iuliana Mărgărit, Antilia Romanescu, Giulia Rotaru, Mădălina Voicu, Ioan Georgescu, Cătălin Cajvan.

Ileana BERLOGEA

Caragiale actualizat, dar fără violenţă

Teatrul „Valah" din Giurgiu – *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Regia: Mihai Manolescu. Scenografia: Dana Lăzan. Muzica: Dorina Crişan Rusu. Cu: Cosmin Creţu, George Păunescu, Radu Panamarenco, Toma Vasile, Ion Cojocaru, Livius Rus, Marian Simion, Marius Nănău, Nicolae Botezatu, Florin Dumitru, Violeta Creţu, Cătălin Chivu, Dinei Ţanco, Anghel Gheorghe, Ionuţ Cernat, Alexandru Ionescu, Ionel Tâlpeanu, Ionel Dinu, Valentin Rizan, Mircea Fănică, Gigel Zaharia, Ion Ciobanu, Petruş Drugă, Victor Birkle, Manole George, Crăciun Romei (alegători, cetăţeni, public). Data premierei: 2 februarie 2000.

Mărturisesc sincer că activitatea Teatrului „Valah" din Giurgiu mi-e destul de puţin cunoscută. Cu excepţia a două sau trei spectacole văzute în Bucureşti sau de două ori la sediu, în rest m-am mulţumit doar să citesc despre premiere, multe dintre ele îndrăznete ca titlu şi propunere, lucrări de Schiller sau de alţi autori importanţi ai lumii sau ai noştri.

Posibilitatea de a vedea noua premieră cu *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, regia Mihai Manolescu, m-a incitat şi m-a interesat. Eram curioasă să ştiu cum a rezolvat regizorul montarea acestei piese, aparent cunoscută, accesibilă, dar în realitate dificilă, complicată tocmai pentru că fiecare avem în memorie cel puţin câteva, dacă nu chiar foarte multe imagini cu maeştri ai scenei noastre, cu viziuni complexe, cu actualizări chiar ostentative, dacă ne gândim numai la noua premieră a Naţionalului bucureştean cu semnătura regizorală a lui Alexandru Tocilescu.

Eram curioasă, o curiozitate amestecată şi cu teamă. Oare i-a reuşit regizorului scopul propus? Oare interpreţii au realizat personajele caragialiene?

Şi rezultatul a fost peste aşteptări. Spectacolul este clar, are dinamism, haz, este actual fără „violenţă", ritm susţinut fără stridenţe, cu câteva creaţii actoriceşti remarcabile.

Pentru *Zaharia Trahanache* a fost invitat Radu Panamarenco, actorul având – conform viziunii regizorale – greutate, autoritate, siguranţă şi o anume ambiguitate. Este cert un conducător, un stăpân al judeţului, aservit însă trup şi suflet superiorilor din capitală, iar ambiguitatea în privinţa relaţiilor dintre *Zoe* şi *Tipătescu* este şi ea prezentă. Uneori îţi dădea impresia că ştie, dar îi convine să-l aibă aliat pe prefect, alteori juca cu adevărat inocenţa; fiind încornoratul bucuros că poartă această „demnă podoabă masculină". Nu era însă niciodată „zaharisit", ci vioi, dinamic, energic.

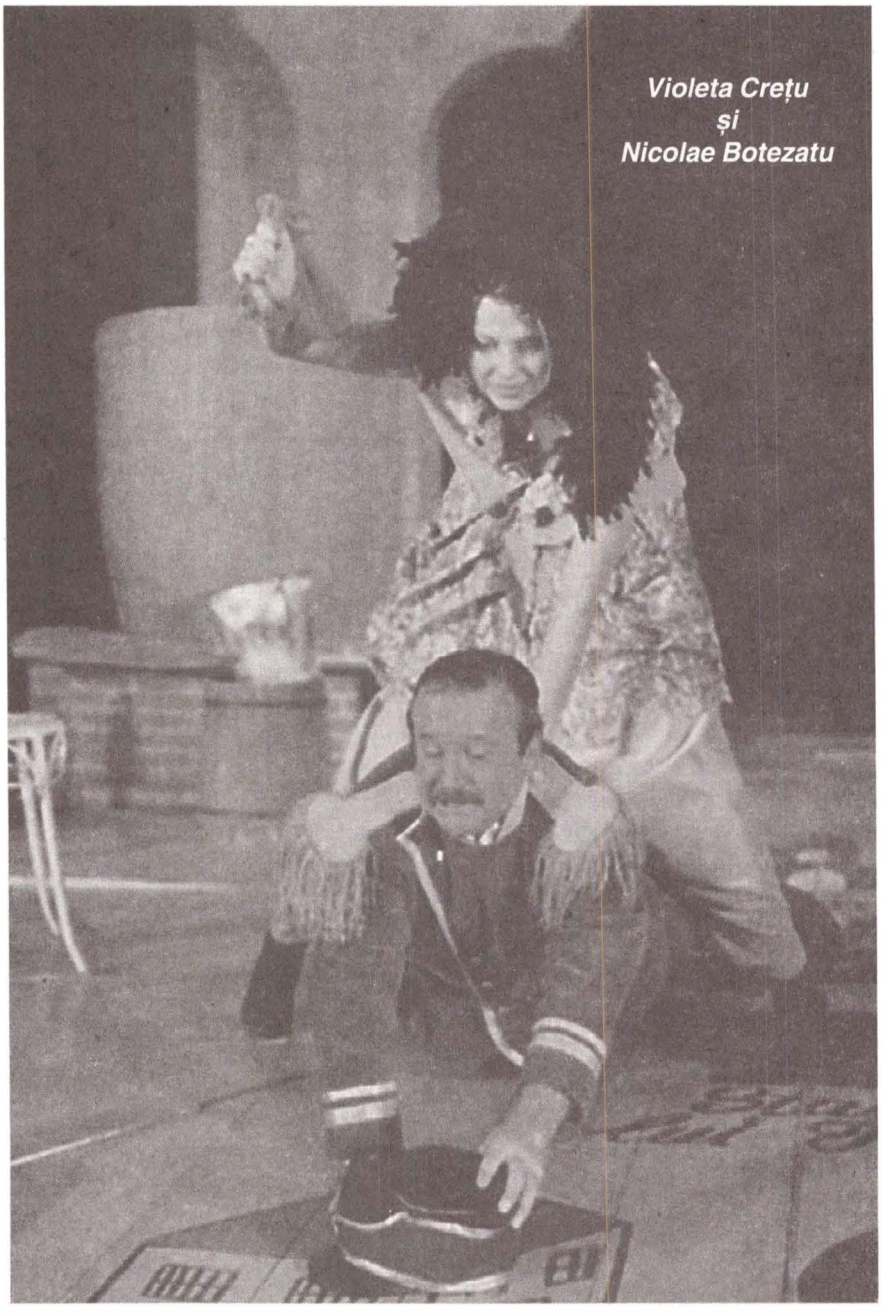
O creaţie ce trebuie reţinută este şi cea a lui Liviu Rus în *Nae Caţavencu*, un *Caţavencu* ipocrit, ambiţios, demagog, gata să facă orice pentru locul de deputat. Intrarea lui în scenă, atât de târzie, pregătită minuţios, filigranată de autor, chiar de la început, cu toate discuţiile legate de el, de scrisoare, de complotul pregătit, de „trădarea" ce ameninţă ne trezeşte curiozitatea de a-l vedea. Un *Caţavencu* oarecare, banal şi neinteresant după aproape două acte de prezentare a lui poate constitui o dezamăgire. Or, Liviu Rus a ştiut să-i dea personajului său o aură ciudată, cu aparenţa unei descifrări uşoare, contrazise însă imediat de un ton complet diferit. În scena cu *Tipătescu*, îl domină de la mare distanţă pe prefect, aşa după cum ştie s-o domine şi pe *Zoe*, în ciuda debordantei ei energii.

Violeta Creţu o joacă pe *Zoe*, subliniind capacitatea histrionică a acesteia, posibilitatea ei de a plânge rapid sau de a fi disperată cu uşurinţă, dar şi răutatea ei. *Zoe* este gata să lovească, mai ales pe cei ce o slujesc, pe *Pristanda*, atunci când are impresia că acesta nu o serveşte imediat, sau pe enervantul *Cetăţean turmentat. Tipătescu* este realizat de Cosmin Creţu, actorul luptându-se cu tinereţea lui prea evidentă, dar Mihai Manolescu nu a dorit să-i modifice comportamentul, ci s-a axat tocmai pe faptul că nu are prea mulţi ani, prefectul putând fi, ţinând seama de

interesele politice, şi fără o prea mare experienţă, dar destul de abil pentru a-şi urmări interesele.

Toma Vasile şi Ion Cojocaru sunt *Farfuridi* şi *Brânzovenescu*; cel din urmă parcă mai energic şi mai categoric decât prietenul său în lupta lor electorală. George Păunescu ne oferă imaginea unui *Dandanache* destul de aproape de chipul său tradiţional, dar şi cu o abilitate ascunsă atunci când afişează prea direct naivitatea. Nicolae Botezatu îi dă lui *Pristanda* un servilism uneori violent şi afişat, pentru a-şi putea păcăli mai bine „şefii", iar Florin Dumitru îl joacă pe *Cetăţeanul turmentat*, încercând să accentueze semnificaţiile generalizatoare ale eroului său, deruta sa în faţa urnelor fiind mai mult ca oricând deruta momentului nostru.

Dana Lăzan a creat un decor cu posibilitatea schimbării lui rapide, având un panou în fundal şi pereţi laterali, cu picturi strident colorate şi uşi care în final dispar lăsând impresia unui spaţiu deschis. În acest decor cu câteva piese de mobilier, ce sunt schimbate cu uşurinţă, Mihai Manolescu a lăsat să se desfăşoare o acţiune vie, bine ritmată, cu numeroase mărturii adresate direct publicului. Spectatorii devin confidenţii tuturor eroilor, fiecare în parte având câte o mărturie de făcut celor din sală, modalitate ce dă nu numai verosimilitate spectacolului, ci şi viaţă, adevăr, comunicare reală şi teatrală totodată.



Violeta Creţu şi Nicolae Botezatu

Pentru scena alegerilor, regizorul a apelat la întreg spaţiul scenei Casei de Cultură, unde este găzduit teatrul, aşezându-i pe alegători pe laterale, cu diferenţieri între cele două grupe, cea a lui *Caţavencu* colorată şi gălăgioasă, cealaltă sobră, cu jobenuri şi atitudini înţepenite.

Dorina Crişan Rusu semnează muzica, practic variaţiuni, nenumărate variaţiuni ale temei muzicale din cântecul final de fanfară.

Cu acest nou spectacol Caragiale, Mihai Manolescu a dovedit nu numai că-l iubeşte pe marele comediograf, ci că ştie să-i dezvăluie subtextul şi actualitatea fără ostentaţie, bazându-se pe colaborarea cu actorii pentru realizarea complexităţii caracterelor.

Râsul ca mijloc de împăcare cu absurdul vieţii

Pentru a ne împăca cu absurdul existenţei, râsul a fost un admirabil ajutor în toate epocile. Carnavalul, Saturnaliile, Măscăricii, indiferent dacă au fost bufoni de la curţile medievale ale Europei Apusene sau cei de la noi, de la curţile domneşti sau boiereşti, au adus la lumină, în oglinzile concave şi convexe ale satirei, adevăruri despre natura umană. În vremurile noastre, după râsul amar-caustic, mai degrabă autoironie decât ironie din piesele lui Samuel Beckett şi Eugen Ionescu, se manifestă o evidentă întoarcere către gluma vodevilurilor, către buna dispoziţie a lui Labiche şi Feydeau şi către farse pigmentate cu erotismul contemporan încărcat de ambiguitate. Câştigat de un ultim succes parizian, *Soţia mea , Maurice* de Raffy Shart, Lucian Sabados obţine drepturile de reprezentare de la autorul de numai 35 de ani, abil producător de clipuri publicitare şi scenarii de film, îndrăgostit şi de scenă, montându-i la Ploieşti, în premieră pe ţară lucrarea vodevilescă, hazlie şi cu multe *quiproquo*-uri. Cu o distribuţie tânără, nici nu se putea altfel, directorul-regizor a realizat un spectacol la care vine publicul şi mai ales râde cu poftă. Mărturisesc că am râs şi eu, chiar dacă nu mi-am dat seama, cu exactitate, de ce? Am râs dorind să evadez din cotidianul întunecat, am râs pentru că interpreţii jucau cu plăcere şi dinamism. Uneori atât de dinamic, încât au uitat de necesara măsură şi temperarea elanului, de acea grijă pentru nuanţele filigranate ale maliţiozităţii franţuzeşti. Lucian Sabados, aflat şi el ca regizor la început de drum, cu toate că are deja câteva spectacole serioase la activ, se dovedeşte a deveni un director de scenă atent la detalii şi la munca cu actorul, respectând textul, căutând să-i dezvăluie semnificaţiile. Are simţul umorului şi ştie să dozeze cu finete poantele, evitând îngroşările şi grotescul inutil. Dar şi el mai trebuie să câştige în stăpânirea actorilor, mai ales atunci când sunt tinerii. Cu umor sunt interpreţii principali: Andrei Vasluianu – *Georges*, un bărbat destul de superficial, fermecător, soţul unei femei bogate, înşelată însă de acesta cu nonşalanţă şi inconştienţă, şi Dragoş Câmpan – *Maurice,* membru a unei asociaţii de ajutorare, venit pentru a-i cere sprijin. Disperat din cauza unei amante agresive şi dominatoare de care vrea să scape, *Georges* îi cere nou-venitului să joace rolul soţiei lui, speriind-o pe amanta posesivă. De aici pornesc toate încurcăturile, *Maurice* identificându-se prea mult cu misiunea sa de femeie, mai aproape de temperamentul său decât de cel de bărbat.

Theodora Stanciu – *Catherine*, iubita izgonită, şi Daniela Moldovan – soţia lui *Georges* aduc două pete de culoare, ambele cu o feminitate agresivă şi izbucniri de gelozie puternică, mai ales atunci când află că *Maurice* este bărbat şi nu femeie, Asemănările aparţin registrului comic, dar uneori este bine să existe şi clipe de deosebire mai evidentă; lucru cu atât mai necesar cu cât rolul soţiei este destul de episodic, doar la începutul şi la finalul spectacolului. S-au integrat în atmosferă, cu amuzament şi convingător jucată derută şi reprezentanţii generaţiei mature, Lucia Ştefănescu şi Lupu Buznea în scurta lor apariţie, ca doamna şi domnul *Trouballe*, veniţi să vadă apartamentul scos la vânzare şi izgoniţi fără menajamente de *Maurice*, dornic să-l apere pe *Georges* de rivali primejdioşi.

Raffy Shart, după cum mărturiseşte singur, nu şi-a propus decât să amuze.

Acelaşi lucru şi l-a propus şi Lucian Sabados, reuşind să-şi realizeze scopul chiar dacă am simţit nevoia unor nuanţe mai fine. Discreţie şi surdină am dorit şi în muzică, aleasă cu sensibilitate de regizor, difuzată însă prea puternic, melodiile pariziene căpătând uneori sonorităţi de discotecă stridentă.

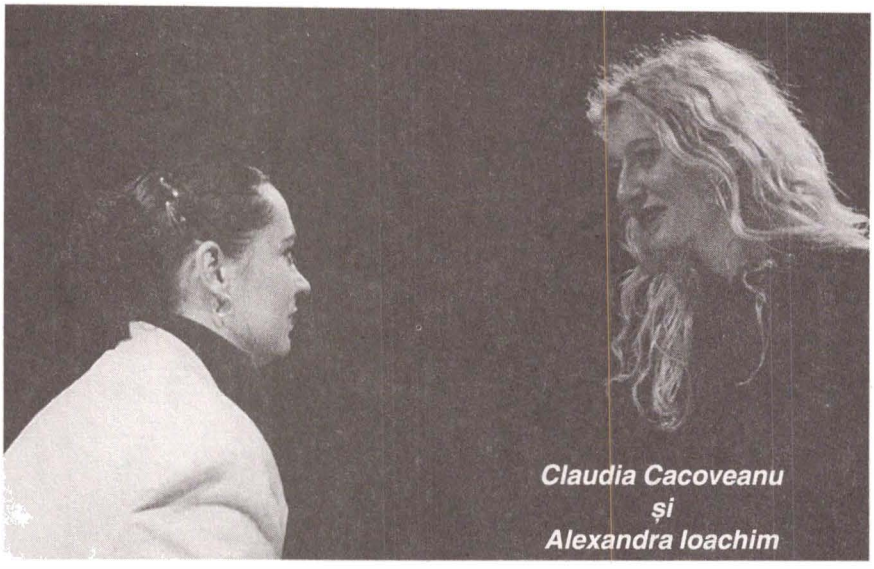
Decorul Luanei Drăgoiescu, simplu şi sugestiv, îi ajută pe interpreţi, mai ales pentru gesturile lor agitate, iar mişcarea scenică semnată de regizor şi Liliana Zincă are ritmul tinereţii.

Aş fi preferat, poate, un spectacol cu mai multe sensuri, înţelesuri şi răspunsuri, dar este cert că montarea de la Ploieşti mi-a dat unul: acela că râsul ne împacă cu absurdul existenţei, chiar dacă armistiţiul nu durează decât un ceas şi patruzeci de minute.

Teatrul "Toma Caragiu" din Ploieşti – *Soţia mea, Maurice* de Raffy Shart. Traducerea: Carmen Kilkuş. Regia şi ilustraţia muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: Luana Drăgoiescu. Mişcarea scenică: Liliana Zincă şi Lucian Sabados. Distribuţia: Andrei Vasluianu, Dragoş Câmpan, Theodora Stanciu, Karl Baker, Daniela Moldovan, Lucia Ştefănescu, Lupu Buznea, Nicolae Năstăsla, Liliana Zincă, Paul Nicolae, Victor Stănescu. Data premierei: 26 martie 2000.

Mariana CIOLAN

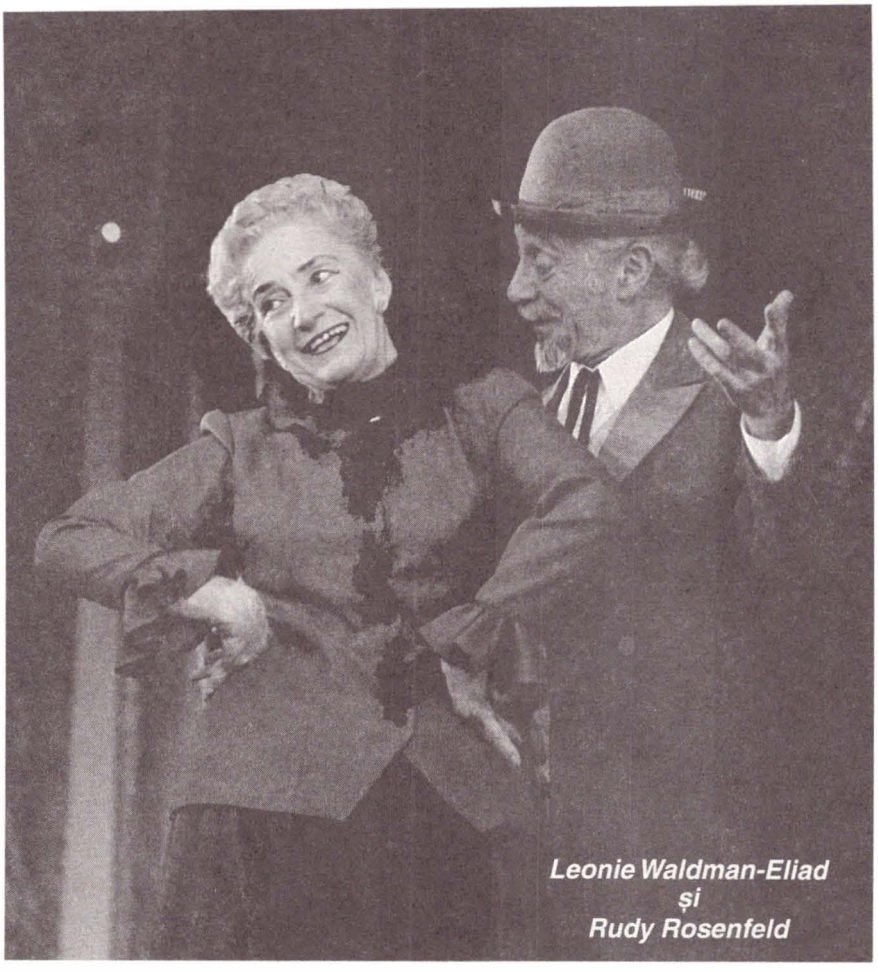
Din jale se întrupează... speranța


Claudia Cacoveanu
și
Alexandra Ioachim

Ca și mulți alți câțiva regizori, în ultimele stagiuni, Adrian Roman a fost „sedus" de una dintre piesele lui Matei Vișniec, *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia*, iar rezultatul este spectacolul de autor (regie, scenografie, muzică) pe care l-a montat la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea. După cum sugerează în caietul-program și ne-a declarat cu ocazia premierei, ceea ce l-a atras la text este pertinența sa actualizată. Cele două eroine, sârboaica *Dorra* (Claudia Cacoveanu), victimă a unei străvechi „tactici" de război, brutal reactualizate, violul, și psihiatra *Kate* (Alexandra Ioachim), sosită în acel spital de campanie după studii la Harvard, par două „personaje" desprinse din cenușiul sau violența jurnalelor de actualități. Congruența noastră cu eroinele și lumea lor, care le (re)orientează traiectoria existenței prin indiferență și agresivitate, este potențată de spațiul de joc restrâns pe scena unde sunt instalați și spectatorii. Aici, recuzita și decorul sunt și ele reduse la esențial: patul de spital pentru *Dorra*, biroul cu fișele de observație unde *Kate* înscrie momentele „luptei" cu traumele pacientei sale. Fascicule luminoase – punctate de cortine muzicale ce trimit la filmele lui Kusturica – le scot pe rând din „negură" pe fiecare dintre cele două femei, care se confesează, răbufnesc, țin rechizitorii împotriva unei lumi minate de brutalitate. Violul fizic făptuit asupra *Dorrei* devine un pretext pentru a demasca „violul" moral, cu zeci de tentacule în plan simbolic (portretul bărbatului din Balcani), apoi ca mentalitate înstăpânită la nivel planetar (crochiurile „grecului", „evreului", „românului" etc.).

În monoloagele lor acuzatoare, interpretele izbutesc destule momente emoționante, ce tind să survoleze retorismul textului, ori să atenueze neîmplinirile vizibile în relația dintre personaje. În cele mai „firești" clipe ale evoluției lor, protagonistele dau la iveală autentice trăiri marcate de ură, de iubire și de disperare, dar și de nevoia de înțelegere – pendulări omenești între condiția de victime ale unui infern modern și aspirația către puritate. Mai ales Claudia Cacoveanu, solicitată de cele mai multe ori pentru roluri facile de comedie, surprinde prin realele calități pentru tonalitățile de mare altitudine ale dramei. „Paralelismul" personajelor, sugerând incomunicabilitatea și vidul sufletesc, ne revelează și o modernă ambiguitate, în care nu mai poți spune dacă strălucita absolventă de Harvard, chemată să scormonească în „gropile comune", este mai „împlinită" decât *Dorra*, cea violată de cinci necunoscuți (musulmani? croați? poate chiar sârbi?). Oricum, nu în relația medic–pacient se risipesc sferele de negură care le înconjură, ci pe descoperirea în comun a unui registru de sensibilitate, de feminitate (și umanitate) rănită, când cele două interprete se înlănțuie și se dezlănțuie în dans, în acorduri și pătimașe și tandre, spre a întâmpina copilul zămislit sub zodia distrugerii, cu speranțe într-o lume mai bună.

Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* **de Matei Vișniec. Data premierei: 11 februarie 2000.**



Leonie Waldman-Eliad
şi
Rudy Rosenfeld

Mihaela PĂTRAŞCU

Vesel-triști vânători de vise

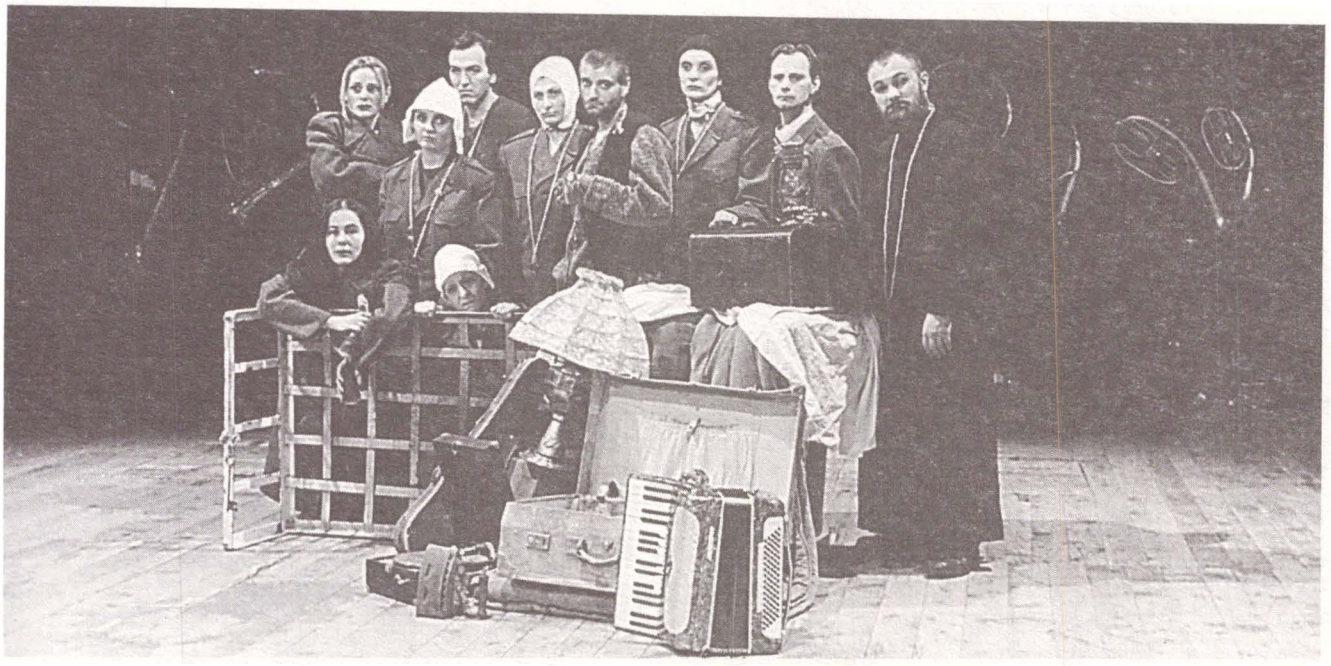
Musicalurile Teatrului Evreiesc de Stat au mai totdeauna ceva din bucuria sărbătorii de Purim. Regizorul Harry Eliad aduce în scenă o versiune muzicalizată a piesei *Comoara*, aparţinând clasicului literaturii idiş, Şalom Alehem. I se dezvăluie publicului disponibilitatea evreului umil de a transcende realitatea mizeră, temă de bază a literaturii scriitorului, aducând în scenă visuri, superstiţii, obiceiuri, cântece, tradiţii ale poporului ales, o întreagă comoară păstrată încă în târguşoare din Europa de Est, în America sau în Eretz, Israel. Aşteptându-l atât pe Mesia cât şi o îmbogăţire fabuloasă, personajele piesei îşi pun nădejdea în legendara comoară îngropată de însuşi Napoleon în vechiul cimitir evreiesc. De altfel, „hulem" înseamnă vis şi, de aici, o serie întreagă de încurcături, adică un adevărat haloimes. Cuplul de bază – *Leivi Mozgovoier* (Rudy Rosenfeld, acest actor atât de special) şi *Bas-Şeive* (interpretată cu fineţe şi gingăşie de Leonie Waldman-Eliad) polarizează un şir de alte personaje, interpretate de mai tinerii actori ai T.E.S.-ului, dintre care se disting Geni Brenda (*Esther*, fiica lui Levi) şi Ion Grosu (*Beni Ben*), un actor ce-şi însuşeşte foarte firesc ritmul acestei comedii muzicale. Beni Ben, nepotul aproape americanizat, ar fi soluţia impasului în care se zbat eroii comunităţii. Este, oare, într-adevăr?

Decorurile şi costumele semnate de Andreea Mincic au un nespus farmec naiv, iar când luminile violete din cele două laturi ale scenei cad pe ele, acestea capătă haloul pânzelor lui Marc Chagall. Trecerea de la decorul cu case la cel din cimitir se face ca-n vis.

Actorii joacă, cântă, dansează cu bucurie într-un ritm armonios şi totodată antrenant. Coregrafia aparţine lui Păstorel Ionescu, iar conducerea muzicală lui Dan Beizadea şi lui George Natsis.

Aproape nu-i nevoie de traducere la cască, pentru că actorii transmit prin mişcări, prin ritm, prin atmosferă acel umor spumos şi acea (auto)ironie caracteristice operelor lui Şalom Alehem. „Râdeţi, doctorii spun că râsul este sănătos!" – zicea, şi spectatorii se supun bucuroşi acestui îndemn.

Teatrul Evreiesc de Stat – *Vânzătorii de haloimes* de Şalom Alehem. Regia: Harry Eliad. Decoruri şi costume: Andreea Mincic. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Conducerea muzicală: Dan Beizadea, George Natsis. Lumini: Valeriu Ciubotaru. Cu: Rudy Rosenfeld, Leonie Waldman, Geni Brenda, Nicolae Călugăriţa, Ion Grosu, Cristina Dogaru, Gabriela Codrea, George Lungoci, Nicolae Predică, Florin Petrini, Sorin Tofan, Viaceslav Grosu, Nicolae Macovei. Data premierei: 1 noiembrie 1999.



Un vaier prelung

A vorbi despre lepră când această boală nu mai este actuală înseamnă a-i conferi un sens simbolic. Spectacolul realizat de Gelu Badea la Sf. Gheorghe după textele lui F. Brunea-Fox şi *Zidul* lui Leonid Andreev este mai degrabă un reportaj ce-şi reclamă drepturile la parabolă.

Bolnavii n-au o identitate precisă, nici un spaţiu bine definit; aflăm din caietul-program că ar fi vorba de lazaretul din Lărgeanca, unde leproşii sufereau de foame şi de izolare. Tot atât de bine poate fi vorba despre cei zece leproşi din Evanghelie, tămăduiţi de Iisus Hristos, dintre care numai unul se întoarce pentru a-i mulţumi. Din cei zece care au fugit de la Lărgeanca numai unul se întoarce pentru a primi, din trei în trei luni, uleiul ce-i alină durerile sau pentru a deveni dependent de morfină.

Spectatorul este ca şi acel fotograf sau reporter prezent în public încă înainte de începerea spectacolului (interpretat de Nelu Roman) – un martor neputincios. Personajul este unul colectiv, este acel vaier prelung, acea lamentaţie pierdută printre sunetele pianului.

Spectacolul începe cu un ceremonial instituit de biserică în Franţa medievală, un ceremonial de izolare a celor suspecţi de boală. Leprosul asistă de viu la propria înmormântare. Apoi devine o umbră căreia boala îi roade precara consistenţă. Lepra e considerată osândă divină, dar leproşii au totuşi dreptul să se revolte. „Cu ce degete să ne facem cruce, dacă boala ni le-a mâncat?"

Comunicarea e alterată, sunt inventate noi gesturi, noi gemete şi asistăm şi în leprozerie la o orânduire de tip concentraţionar. În *Zidul* lui Andreev, doi leproşi se căsătoresc şi trăiesc făcând negoţ cu pietrele ce cad din zid. Ziduri în dărâmare. Făpturile bolnave îşi doresc a arunca lumii blestemul ce le apasă. Găsesc soluţii de a comunica şi de a-i contamina pe cei din afara zidurilor: vor vinde lână, împachetată cu mălnile lor!

Coabitarea cu moartea (interpretată de Camelia Paraschiv), acuitatea suferinţei sunt redate de chipuri foarte expresive, dintre care pot fi amintite cele ale actorilor Sergiu Aliuş, Ina Andriucă, Ioana Gajdă, Adrian Ancuţa, ultimul interpretând un preot lepros. Totul, într-un decor de paturi suprapuse, străjuit de pănuşe de porumb, în fundal existând trompete – scenografia e semnată de Cristian Gătina. Lumina se strecoară bolnavă şi puţină, potenţând drama.

Disperarea se transmite chiar dacă unele cuvinte abia se înţeleg, înăbuşite de vaiere. Paralizia comunicării, izolarea totală izbucnesc într-o implorare scrisă cu cretă de bolnavi pe un fundal scenic: „Ucideţi-ne!" Şi grupul de leproşi dispare, târându-şi calvarul. O încercare de poem scenic despre suferinţă şi imposibilitatea de a comunica.

Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe – *Lazaret* **după texte de F. Brunea-Fox şi Leonid Andreev. Regia: Gelu Badea. Scenografia: Cristian Gătina. Mişcare scenică: Ilie Bujanec.**

Licurici pentru cei mari ,si pentru cei mici

Paula Grosu
şi
Adrian Racheru

Se ştie că cei mici alcătuiesc publicul cel mai pretenţios şi, totodată, cel mai spectaculos, în măsură să sancţioneze masca dacă purtătorul nu şi-o asumă. Regizorul Cătălin Naum încearcă să ajungă la sufletul acestora punând în scenă o poveste al cărei autor e un tânăr actor – Eugen Drăghin. Piesa *Animalele minciunii* se numeşte în spectacol *Licuriciul* şi a fost montată în condiţii destul de improprii într-o sală din Atheneul focşenean. Există două grile de percepţie a mesajului: pentru cei maturi, spectacolul este o provocare, o parabolă, pentru cei mici – o povestioară cu tâlc, chiar fabulă. Un băieţel – *Andrei* (Adrian Racheru) sparge geamul unui zoomagazin, supărându-l pe proprietarul acestuia (Sorin Frâncu). Seara, băieţelul primeşte de la bunica sa (Paula Grosu) un licurici cumpărat de la acelaşi magazin, înainte ca animalele să evadeze. Băiatul primeşte licuriciul, spunând o minciună: neagă că el ar fi spart geamul. Licuriciul îi era destinat să-l călăuzească în noapte şi-l va călăuzi în vis. Apar în vis corbii, interpretaţi de Adrian Rădulescu şi Dan Bogdan Podariu – cum ar veni, conştiinţa roasă de remuşcări – apar animalele, reprezentând fiecare un viciu sau slăbiciune din propriul subconştient. *Măgarul* (George Rusu) este aici încăpăţânarea, *purcelul* (Olimpia Săpunaru) – lăcomia, *maimuţa* (Valentin Cotigă) – mândria, *vulpea* (Adina Andrei) – vicienia, *iepurele* (Mihail Spiridonescu) – frica. În drumul lor, căutând adevărul, animalele se poticnesc pe rând, datorită metehnelor pe care le întrupau şi se vor despărţi, unul câte unul, de bestiarul ce-l însoţea pe băiat. Acesta trebuie să înţeleagă că adevărul se caută întotdeauna singur şi că minciuna descătuşează fiare. La ilustrarea acestui mesaj contribuie foarte mult muzica lui Iosif Herţea – percuţia, tobele şi clopoţeii au darul de a-i încânta pe copii, ca şi mişcarea scenică semnată de Dragoş Bucur şi scenografia Andreei Bucur. Animalele sunt foarte bine puse în lumină în ciuda grabei lor de a defila, în schimb, copilul şi licuriciul sunt prea estompaţi. Copiii au participare activă la acest spectacol, oferă soluţii, se implică, râd, îl însoţesc pe erou în căutarea adevărului, dar „ce-i acela un licurici?" întreabă un micuţ, „stai că apare acum", „ăla-i un laser, nu un licurici", pune lucrurile la punct cel ce întrebase. Ar mai fi ceva de spus despre acest grup de actori, admirabil închegat, conferind spectacolelor în care joacă – coeziune şi omogenitate. Regizorul Cătălin Naum, cu talentul său de pedagog şi cu capacitatea sa cunoscută de a intui actorii înzestraţi, îi valorifică şi în acest spectacol ca şi în *O noapte furtunoasă* de la acelaşi teatru.

Teatrul Municipal Focşani – *Licuriciul* de Eugen Drăghin. Regia: Cătălin Naum. Muzica: Iosif Herţea. Mişcarea scenică: Dragoş Bucur. Scenografia: Andreea Bucur. Lumini şi sonorizare: Florin Rojoz. Cu: Adrian Racheru, Paula Grosu, Sorin Frâncu, Adrian Rădulescu, Dan Bogdan Podariu, George Rusu, Olimpia Săpunaru, Valentin Cotigă, Adina Andrei, Mihai Spiridonescu ş.a. Data premierei: 13 martie 2000.

Constantin PARASCHIVESCU

Premiați, premianți

La sfârșitul anului trecut, cu o săptămână înainte de Crăciun, s-au acordat premiile Academiei Române pe anul 1997 pentru merite deosebite în domeniul cultural și științific. Importanța premiului e, în primul rând, una de prestigiu moral, pentru că acreditează cu lauri o personalitate și se acordă o singură dată în viață. Laureatul e învestit, astfel, cu o aură de supremă prețuire de care, pe bună dreptate, poate fi mândru, mai mult și mai întemeiat, poate, decât de oricare alt premiu. Printre cei distinși cu aură academică anul trecut s-au aflat și doi oameni de teatru, maestrul Radu Beligan și cercetătorul Virgil Petrovici. Pentru întreaga sa creație teatrală și cinematografică, Radu Beligan a primit premiul „Aristizza Romanescu"; pentru volumul *Macbeth cu măști, caietul unui spectacol de Ion Sava*, apărut în excelente condiții grafice la Editura Tehnică, Virgil Petrovici a fost distins cu premiul „George Oprescu".

Nu știu să se fi reflectat mai mult decât în cadrul unei știri faptul pe care îl consider un eveniment pentru viața noastră teatrală, încununând o strălucită carieră artistică într-un caz și onorând, deopotrivă, strădania de a releva strălucirea unei creații din trecut, în alt caz. Artistului i se dăruie o reverență solemnă pentru felul cum și-a construit destinul în artă, biruind comodități și limite și biruindu-se în primul rând pe sine, într-un itinerar spiritual de șase decenii. „În artă – nota Radu Beligan cândva – fiecare e dator să-și silabisească ființa, să se caute între nedeslușirile lăuntrice, potrivirile și împotrivirile cu ceilalți"; și, silabisindu-se lucid, se autodefinește –„Am unele șanse să conving prin facultatea de a fi realmente uimit, prin unele resurse de curiozitate intelectuală și afectivă și prin supralicitarea unei câtimi de adevăr; sunt modest, mai ales că succesul mi-a dat până acum mâna să rămân așa". Succesele au venit prompt din anii debutului. Sărbătorit la optzeci de ani, a surâs ca la o glumă a calendarului; și nu s-au cuibărit suficiența și oboseala. M-am întrebat de ce l-a distribuit Silviu Purcărete pe Radu Beligan în *Zeus* din spectacolul lui celebru *Danaidele*, răsturnând o imagine tradițională cu figură impunătoare de atlet și ochi aprigi de stăpânitor al fulgerelor și tunetelor? pentru că avea nevoie de un stăpânitor al fulgerelor de cuget? firav, scrutător, uimit și lucid, ironic și trist? conștient de povara albă a eternității? Cred că da.

Surpriza e premiul acordat cercetătorului Virgil Petrovici și, implicit, unei contribuții de excepție de istoriografie teatrală. Monografii de actori și regizori s-au scris, monografia unui spectacol nu știu să fi redactat cineva până acum. E o inițiativă inedită și temerară, mai ales că obiectul investigat nu-l constituie un fapt receptat aievea, ci reconstituit din comentarii, mărturii, documente și materiale ilustrative care nasc, cel mult, o imagine apropiată celei reale și efemere, dar aproximativă și ipotetică. În plus, controversată la vremea ei. Un *Macbeth* cu măști în 1946 a stârnit adeziuni și rezerve, susțineri și contestări deopotrivă. Meritul autorului este de a fi descifrat, printre rândurile și argumentele contradictorii, însemnătatea unui act de teatralitate îndrăzneață a mijloacelor de expresie, care, din perspectiva teatralității moderne de astăzi, are certă valoare de pionierat. „Dacă o pagină atât de importantă ca aceea a teatrului intuitiv realist a fost semnată de o serie de regizori a căror enumerare începe cu numele lui Paul Gusty, următoarea pagină – aceea a teatrului de idei – este deschisă de Ion Sava și continuată, cu rezultate dintre cele mai valoroase, de generațiile ce l-au urmat", scrie Liviu Ciulei în prefața cărții. Nucleul diversității de stiluri, afirmate prin viziunea sincretică originală a multor personalități contemporane, e deci acolo (*și acolo*), în încercarea curajoasă a lui Ion Sava de a juca tragedia cu măști pe chipul personajelor. Prof. dr. Virgil Petrovici reface spectacolul în imagini vii, adâncește viziunea realizatorului, îi cercetează motivațiile și ineditul, limitele, aspectele nedesăvârșite, cu o maximă rigoare și elocvență. Iar ceea ce mi se pare și mai

Radu Beligan și Virgil Petrovici

remarcabil e analiza comparată a mai multor traduceri ale piesei cu aceea a lui Ion Sava, relevând prin exemple de replici și versuri specificul de teatralitate al acesteia. Meritã să-i prețuim strădania și competența lui Virgil Petrovici în acest demers, în palmaresul căruia figurează și alte valoroase volume – *Ion Sava, teatralitatea teatrului*; *Victor Ion Popa, mic îndreptar de teatru*; *Lumină și culoare în spectacol*; *Tehnica iluminatului artistic* ș.a. Iar în proiect, teme pe care îl las să le dezvăluie singur: „Încerc să închei în acest an un proiect care datează de multă vreme. E vorba de un segment semnificativ din viața lui Mihail Sebastian, care cred că-l definește cel mai bine sub aspect moral și în raporturile lui cu semenii. Este o carte cu o structură mai aparte, bazată exclusiv pe documente și mărturii, unele uitate sau puțin cunoscute, altele chiar inedite. Apoi, aș dori să reunesc în niște monografii cele câteva mii de fișe adunate în timp, despre o serie de regizori din perioada interbelică – Soare Z. Soare (un precursor al ceea ce numim astăzi «teatru-imagine»), Aurel Ion Maican, Ion Șahighian ș.a. Sper să găsesc și o susținere materială în acest sens, mai ales o casă editorială de înalt profesionalism cum a fost Editura Tehnică – iată, în acest an semicentenară! –, care nu numai că a scos la lumină cartea onorată cu această prestigioasă distincție, dar mi-a oferit, la rându-i, cu acest prilej o generoasă recompensă, fapte pentru care îmi exprim întreaga mea gratitudine".

Din lumea largă a teatrului

George BANU

Capodopera de la SOLEIL

Însemnări de stagiune teatrală

Tobe pe dig, ultimul spectacol al Arianei Mnouchkine pe un text de Hélène Cixous este o capodoperă. Capodopera învinge întotdeauna îndoiala şi procură proba unei posibile încântări, condamnate la o neobişnuită longevitate subiectivă. Mai cu seamă în teatru, suntem depozitarii istorici ai unui astfel de eveniment. Fericirea de a fi fost prezent însoţeşte întotdeauna amintirea unei atari surprize şi se converteşte în amintirea pe care spectatorul se obligă să-i asigure comunicarea. *Théâtre du Soleil*, dincolo de orice, face să apară o formă uimitoare, construcţie occidentală ce pleacă de la elemente orientale. Nici citat, nici invenţie, această formă produce de asemenea sentimentul vechiului şi al straniului, al cunoscutului parţial şi al compozitului surprinzător. Mnouchkine lucrează aici ca un alt Borges, căci, asemeni lui, ea ajunge să povestească această istorie „chinezească" graţie unei invenţii secunde, aceea a unei arte inexistente. Ca şi într-o nuvelă a argentinianului, spectatorul se lasă sedus de bucuria unei referinţe arhaice integral elaborate de regizor. Inspirată de modelul marionetelor *bunraku* şi adăugând şi alte elemente asiatice, fără a căuta vreun efect de autenticitate, reprezentaţia conjugă postúri vechi de prinţi şi prinţese, tehnici împrumutate de la mai multe surse, sunete auzite cândva şi care încă rezonează ca ecouri infinite. Această surpriză, n-a fost ea oare deja resimţită? Dar unde? Când? Nu, ea nu vine dintr-un spectacol foarte precis, ci din ansamblul de teatre orientale, sumă mentală plasată pentru totdeauna, pentru mine spectator, sub semnul fabuloasei lor reinventări propuse de Artaud în textul său – *Teatrul balinez*. Spectacolul Arianei Mnouchkine este echivalentul său, pentru că, tot aşa, se naşte dintr-o fascinaţie faţă de acest teatru fizic încărcat de o extraordinară putere de invenţie. Ca şi la Artaud, precizia şi frumuseţea topesc acest limbaj fabricat pe bază de vechi. Acest braţ întins, acest gât deviat, le-am văzut deja, ele vin din alte timpuri şi corpul astfel desenat suscită un efect de recunoaştere la care se adaugă surpriza unui salt imaterial, fericirea unei dispariţii aeriene, pe scurt „floarea" necunoscutului. Spectacolul tratează textul lui Cixous ca pe o operă originală, ca şi când el ar fi fost semnat de Chikamatsu Mozaemon... astfel, nici o fricţiune nu intervine şi noi resimţim sentimentul unei perfecte coerenţe, fără ca prin aceasta să pierdem deliciul de a fi descoperitorii unei forme extraordinare, total elaborate. Mnouchkine, pentru care „teatrul este oriental", trezeşte aici o memorie necunoscută: de aici provine încântarea.

Metafora fundamentală este legată de marea temă din *theatrum mundi*, unde fiinţele se agită, se luptă şi se sting după ce au jucat pe scena vieţii, supravegheată de regizor, aici maestrul marionetelor. Şi, faţă de *bunraku*, spectacol care împrumută tehnicile de mânuire, personajele înseşi sunt jucate de actori care adoptă comportamentul marionetelor. Ei îşi însuşesc precizia, dar în acelaşi timp ochi străpung

măştile şi voci răsună în chip straniu: marioneta basculează de partea celui viu. Pentru a lega această poveste de violenţă, inspirată de catastrofa inundaţiilor în China, de motivul „lumii ca teatru". Mnouchkine adoptă deci o soluţie „literală": ea arată personajele asimilate marionetelor. Idee simplă, evidentă, ca altă dată aceea a lui Kantor care, pentru a spune trecutul elevilor din *Clasa moartă* imagina folosirea manechinelor. Marele teatru se hrăneşte din asemenea evidenţe, dar numai dacă reuşeşte apoi să le acorde materialitatea scenică capabilă să le modeleze, să le îmbogăţească mereu, să le întruchipeze în figuri care depăşesc cotidianul. „Poezia în teatru" – spunea Artaud – „este concretă".

„Arte" a consacrat un film Festivalului de la Nancy, această aventură extraordinară a teatrului contemporan iniţiată de Jack Lang, ai cărui autori se străduiesc să-i minimalizeze rolul, să marginalizeze sau să critice. Tehnicile adoptate deranjează, dar şi aşa filmul are meritul de a regăsi fărâme de spectacole, şi, ca pe un şantier arheologic, reuşim, plecând de la câteva momente, să ni le imaginăm pe cele din spectacolele astăzi mitice, ca *Privirea surdului* de Wilson, descoperit la Nancy. Şi astfel, eu care nu fusesem prezent, cu ajutorul acestui scurt „ralanti" recunosc tot geniul iniţial al lui Wilson, dar şi tot ceea ce a pierdut după aceea. Atunci desfăşurarea lentă nu avea încă nimic mecanic, şi fluiditatea ignora această formalizare autoritară, impusă în mod progresiv de către Wilson. La începuturile sale a descoperit Wilson această „evidenţă" pe care a explorat-o apoi o viaţă întreagă: timpul lungit. *Privirea surdului* a relevat-o, şi ne imaginăm „cel mai frumos spectacol al lumii", cum îl numea Aragon, ca pe o statuie antică, mulţumită fărâmelor sale.

Când de teatru te saturi, cărţile, mai mult decât orice remediu, contribuie la reconciliere. Ele protejează legătura ameninţată, graţie unor povestiri şi vorbe care permit spectatorului să evoce un teatru absent, să trăiască aventuri sentimentale, pe scurt să imite decepţiile prezentului.

Un proiect extraordinar, cel al lui Philippe Chauveau, care publică o anchetă deosebit de pasionată, pentru că e consacrată *Teatrelor pariziene dispărute* între 1402 şi 1986 (Editura de l'Amandier). La polul opus acestui sumar care, în ciuda aparenţei istorice, conţine enorme bogăţii de reflecţii asupra statutului teatrului în oraş, se află textul drăguţ despre *Teatrul de apartament* (Editura l'Harmattan), semnat de Sarah Meneghello. El evocă acea provocare a oamenilor de teatru care au îndrăznit să ocupe spaţiile private, iniţiativă care, la timpul ei, atrage riscuri şi suscită surprize. Teatrul marginal, teatrul de apartament a adus un suflu proaspăt, căruia această carte îi restituie atât amintirea cât şi importanţa. Apartamentul, loc înghesuit în oraş, a permis teatrului să meargă mai departe în exerciţiul său de intimitate. Şi acest gust, să nu ne facem iluzii, nu este străin oamenilor de teatru. Dovadă este cartea de schiţe a lui Luc Bondy: *Spuneţi-mi, cine sunt pentru dumneavoastră* (Editura Grasset). Ca orice regizor ce se revendică din teatrul de artă, Bondy iubeşte scrisul şi îl practică între două spectacole, două călătorii, două convorbiri telefonice. Textele sale, crochiuri surprinse din fuga unei priviri grăbite, dincolo de amintirea lui Schnitzler, pe care o evocă, trimit pentru spectatorul din mine la materiale de repetiţie. De parcă Bondy le-ar fi povestit deja actorilor săi, sau, dimpotrivă, ele ar fi fost chiar produsul acestei munci în mai mulţi. Povestiri semnate, ca şi poemele lui Antoine Vitez, de un regizor care visează la literatură.

Mărturisirea publică. O actriţă celebră, Catherine Hiégel, în cadrul zilelor consacrate lui Jacques Lassalle de către Academia Experimentală a Teatrelor, îl omagiază pe regizor, care, primul, a invitat-o să se descopere pe scenă ca femeie, să-şi afirme propria imagine, ce-i era interzisă de îndeletnicirile ei obişnuite. Teatrul se face cu oameni şi, să nu uităm, naşterea regiei şi naşterea psihanalizei sunt contemporane.

Traducere de
Vladimir Tudor POPESCU

VEȘTI

Festivalul internațional de teatru de la Sibiu sub semnul ALTERNATIVE

Ediția a VII-a a Festivalului internațional de teatru de la Sibiu (cu perioadă de desfășurare 26 mai–4 iunie) este centrată pe ideea ce ține de Alternative. Dezvoltând proiecte și programe chiar de la prima ediție (1994), ampla manifestare teatrală a avut ca punct de orientare diverse teme: *Toleranță*, *Violență*, *Identitate culturală*, *Legături* (dialog-comunicare) și *Creativitate*, acestea cooptând, de la un an la altul, tot mai mulți parteneri din țară și străinătate. Autorizat juridic și înregistrat la Oficiul de Invenții și Mărci, Festivalul și-a propus încă de la înființare să reprezinte, în România, o alternativă și să ofere artelor spectacolului șansa de a intra în dialog creator cu valorile lumii. Și în acest an, evenimentul teatral este bazat pe structura consolidată la edițiile precedente, existând opt secțiuni: *Mari spectacole*, *Întâlnirea școlilor de teatru din lume*, *Teatru în spații neconvenționale și în cetăți*, *Teatrul experimental*, *Spectacole-lectură și teatru radiofonic*, *Teatru-Dans*, *Ateliere internaționale* și secțiunea „*Off*".

Concomitent cu secțiunile de bază, vor avea loc o serie de acțiuni adiacente Festivalului. În acest sens, vor fi organizate a III-a ediție a Bursei de spectacole, Congresul rețelei „EurAm Bourse", „Întâlnirea producătorilor și directorilor de festivaluri", care se va desfășura sub semnul „Est-Vest", precum și „Întâlnirea reprezentanților publicațiilor de teatru, din lume".

Festivalul va găzdui și întâlniri ale rețelelor culturale reprezentative în lume, cum ar fi „CONCEPTS", „Activ 5 Theatr", menirea cărora este de a crea forme de dialog european. Ca și în anii trecuți, vor fi editate, în ediții bilingve, antologia de texte pe tema Festivalului și antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură". La ediția curentă vor fi citite, la secțiunea „Spectacole-lectură" șapte piese de dramaturgi din Elveția, Slovacia, Belgia, S.U.A., Bulgaria și România (doi autori – Valentin Nicolau și Gabriel Bădică). Vor continua și *workshop*-urile, susținute de profesori universitari din Anglia Statele Unite și Canada.

În scopul dezvoltării unei oferte culturale și turistice permanente pentru orașul Sibiu și întreaga zonă, s-a acordat o atenție deosebită proiectului „Spectacole în cetăți și în alte spații neconvenționale", proiectul implicând utilizarea bisericilor și fortărețelor saxone din Transilvania ca spații pentru producții teatrale. Aceste spații reprezintă surse culturale, iar odată cu dezvoltarea lor, comunitatea le poate folosi din plin. Proiectul face parte dintr-o inițiativă pe termen lung, în anul 2000 vizând Biserica saxonă-fortăreață din sec. XII – Cisnădioara (Michelsberg), Fortăreața saxonă din sec. XIII – Câlnic (Kelling) și Biserica fortificată din Moșna (sec. XV). În Cisnădioara sunt prevăzute ateliere și spectacole cu caracter practic, organizate în parteneriat cu Școala de teatru din Limoges (sub îndrumarea lui Silviu Purcărete), Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu – Secția Teatru și Universitatea „De Montfort"– Departamentul Artele spectacolului.

În acest program intitulat „Interface" participă, în calitate de coorganizatori, Academia de Teatru din Sankt-Petersburg, Universitatea New Bulgarian și Rețeaua academiilor teatrale mediteraneene. În spațiul amintit, Tompa Gabor va monta un spectacol cu *Castelul* după Kafka, iar Silviu Purcărete va realiza „Istoria altarelor" – o interpretare antropologică diacronică a sacrificiului. În același spațiu se va monta un spectacol – coproducție internațională Danemarca, Suedia, Norvegia și România – regizat de un reprezentant al Royal Shakespeare Company, precum și *Argonauții*: coproducție dintre ITI Spania, Festivalul internațional de teatru de la Sibiu, Teatr TD Zagreb–Festivalul internațional de ateliere din Croația. În cetate va fi prezentat și *Idiotul*, spectacol realizat de Fundația „Ukraina Culture Europe", Fundația Democrație prin Cultură–Sibiu, Acroma T.L.S. Teatro Stabile d'Arte Contemporanea–Italia. Premiera cu *Idiotul* a avut loc pe 25 februarie 2000 la Kiev.

La Câlnic va fi pus în practică un proiect de cercetare inițiat de Fundația Culturală Prolect DCM și Centrul pentru Artă Contemporană – București, iar în Biserica de la Moșna se va realiza o coproducție a Festivalului de la Sibiu și a Centrului pentru practici teatrale din Gardzienice (Polonia).

Maria SÂRBU

Depresiv ca fostul R.D.G.

Celebrul regizor Matthias Langhoff apreciază că teatrul german actual este „la fel de depresiv ca şi fostul R.D.G." – după cum reiese dintr-un interviu publicat de ziarul „Die Zeit". Langhoff consideră că situaţia teatrului german nu e o problemă de generaţie. „E vorba, mai degrabă, de o acumulare de inconvenienţe: politica tarifară monolitică, structurile arhaice şi atitudinea conservatoare a oamenilor de teatru" – subliniază el. (N.S.)

JURGEN FLIMM – regizorul Festivalului de la Salzburg 2002

Germanul Jurgen Flimm a fost desemnat, la începutul lunii martie, regizorul titular al Festivalului de la Salzburg – cu începere din 2002.

Flimm – care are 58 ani – conduce la ora actuală Teatrul „Thalia" din Hamburg. În această vară el este cel ce va semna montarea „*Tetralogiei* anului 2002" a lui Richard Wagner – la Festivalul de la Bayreuth, creaţie dirijată de italianul Giuseppe Sinopoli. Peter Ruzicka, fostul director al Operei din Hamburg, care conduce la ora actuală Bienala de la München, cel care îi va urma belgianului Gérard Mortier la conducerea Festivalului din Salzburg, a dorit ca venirea lui Flimm să contribuie la o mai puternică întrepătrundere între genurile operei şi teatrului „atât în ceea ce priveşte conţinutul cât şi ca dramaturgie". (N.S.)

„HAIR" a debarcat în Rusia în plin război cu Cecenia

O versiune rusă a comediei muzicale *Hair*, spectacolul devenit obiect de cult al pacifiştilor americani ai anilor '70, se află pe afişul teatrelor moscovite.

Hair vorbeşte despre viaţa noastră de azi, este absolut actual în Rusia. Când spectacolul a fost realizat prima oară – el vorbea despre războiul din Vietnam. Acum el „trimite cu gândul în Cecenia" a declarat cotidianului „Kommersant" rockerul rus Stas Namin, director de teatru. „Temele din *Hair* sunt eterne: dragostea, moartea, libertatea, conflictul dintre părinţi şi copii, cinismul oamenilor politici şi şubrezenia capilor militari."

Sovieticii au descoperit *Hair* în anii '80 datorită casetelor video pirat – după filmul lui Milos Forman.

Stas Namin, nepot al apropiatului colaborator al lui Stalin, Anastas Mikoian, îşi aminteşte că a asistat la o proiecţie a lui *Hair* rezervată nomenclaturii sovietice. „Preşedintele Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. a părăsit atunci sala de proiecţie, scandalizat de film." Producătorul hollywoodian al lui *Hair*, Michael Butler, a participat la punerea în scenă a comediei muzicale la Moscova. Decorurile sunt realizate de gruzinul Zunab Ţereteli (un apropiat al primarului Moscovei, Iuri Lujkov), autorul unui monument al lui Petru cel Mare din inima Moscovei, extrem de contestat de mediile artistice ruse.

Hair va provoca lacrimile de nostalgie ale foştilor *hippies* sovietici – deveniţi „bancheri" – scrie, cu ironie, „Kommersant". (N.S.)

O comedie muzicală despre viața GRETEI GARBO

În Suedia au demarat pregătirile pentru o operetă inspirată de destinul actriței suedezo-americane Greta Garbo (1905–1990). Scenariul care recreează viața „Divinei" e scris de autorul suedez Leif Janzon, iar regia spectacolului (a cărui premieră e prevăzută pentru toamna anului 2001) va fi realizată de un american. E vorba de Scott Faris (care a avut un succes internațional cu musicalul *Chicago*). Distribuția, cum a declarat Agenției France Presse producătorul suedez Mikael Hellqvist, este în curs de cristalizare. În orice caz, ea antrenează 25 de actori și cântăreți și în jur de 15 instrumentiști. (N.S.)

Royal National Theatre montează „HAMLET" la Castelul danez Kronborg

Premiera mondială a unei noi înscenări a lui *Hamlet*, realizată de Royal National Theatre, cu Simon Russel Beale în rolul titular, va avea loc la Castelul Kronborg, din nordul Danemarcei – chiar acolo unde Shakespeare a situat decorul tragediei – informează Agenția daneză Ritzan.

Inițial, premiera urma să aibă loc la Londra, mai ales că regizorul spectacolului lui Royal National Theatre, John Caird, nu agrea ideea „itinerării" acestuia în altă parte.

Castelul regal Kronborg, situat la Helsingoer (Elsinore) găzduiește în fiecare an, în timpul stagiunii estivale, trupe de amatori care interpretează *Hamlet*. Simon Russel Beale în rolul tânărului prinț danez succede unor interpreți iluștri ai rolului, precum Richard Burton, Sir Laurence Olivier și Alan Howard.

CALENDAR TEATRAL

MAI

5 mai – 15 ani de la moartea scenografei ELENA PĂTRĂŞCANU-VEAKIS (n. 12 aprilie 1914)

9 mai – 140 de ani de la naşterea dramaturgului şi prozatorului scoţian JAMES MATTHEW BARRIE (m. 19 iunie 1937), creatorul personajului *Peter Pan*

– 105 ani de la naşterea lui LUCIAN BLAGA (m. 6 mai 1961)

10 mai – 80 de ani de la naşterea scenografului ceh JOSEF SVOBODA

11 mai – 50 de ani de la premiera absolută a piesei *La cantatrice chauve* de Eugène Ionesco, Théâtre des Noctambules, Paris, r. N. Bataille

– 10 ani de la moartea dramaturgului THEODOR MĂNESCU (n. 16 octombrie 1930)

12 mai – 100 de ani de la naşterea marii actriţe germane HELENE WEIGEL (m. 6 mai 1971)

– 115 ani de la naşterea regizorului, directorului de teatru şi actorului francez CHARLES DULLIN (m. 11 decembrie 1949)

17 mai – 135 de ani de la naşterea actriţei austriece AGNES SORMA (m. 10 februarie 1927)

21 (?) mai – 30 de ani de la dispariţia tragică a regizorului şi teoreticianului CRIN TEODORESCU (n. 19 aprilie 1925)

24 mai – 100 de ani de la naşterea marelui dramaturg şi om de teatru italian EDUARDO DE FILIPPO (m. 29 octombrie 1984)

26 mai – 115 ani de la naşterea regizorului şi dramaturgului francez GASTON BATY (m. 13 octombrie 1952)

29 mai – 55 de ani de la moartea lui MIHAIL SEBASTIAN (n. 18 octombrie 1907)

IUNIE

4 iunie – 75 de ani de la naşterea regizorului HARAG GYÖRGY (m. 10 iulie 1985)

18 iunie – Dramaturgul VLAD ZOGRAFI împlineşte 40 de ani

21 iunie – 95 de ani de la naşterea lui JEAN-PAUL SARTRE (m. 15 aprilie 1980)

23 iunie – 90 ani de la naşterea dramaturgului francez JEAN ANOUILH (m. 1987)

29 iunie – Dramaturgul polonez SLAVOMIR MROŽEK împlineşte 70 de ani

Alcătuit de Sectorul Cercetări Teatrale
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

Foto: Florin BIOLAN

Mihai Măniuțiu

Foto: Florin BIOLAN
James
Rosapepe
Silviu
Jicman

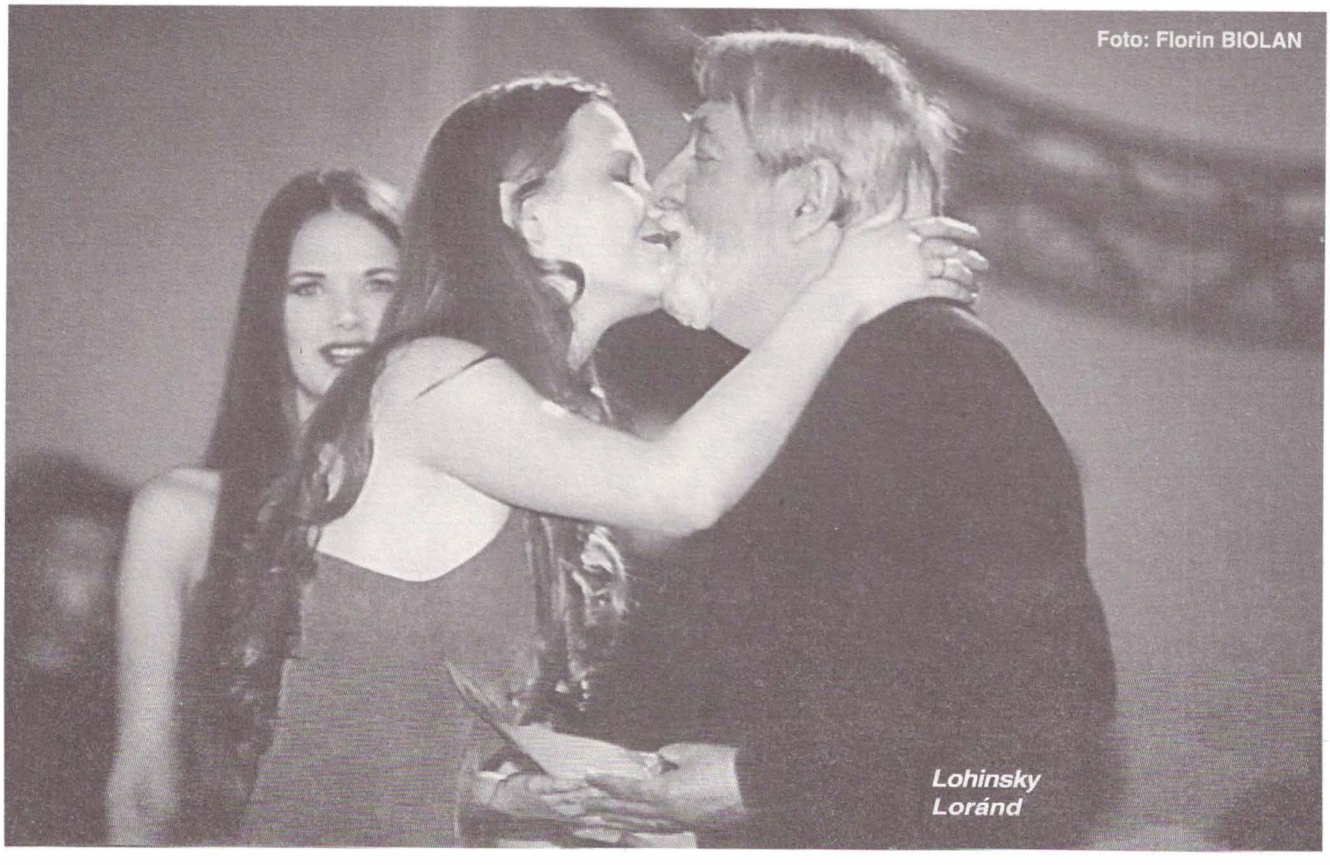


Foto: Florin BIOLAN
Lohinsky
Loránd

Foto: Florin BIOLAN
Vlad Mugur
Ion Caramitru

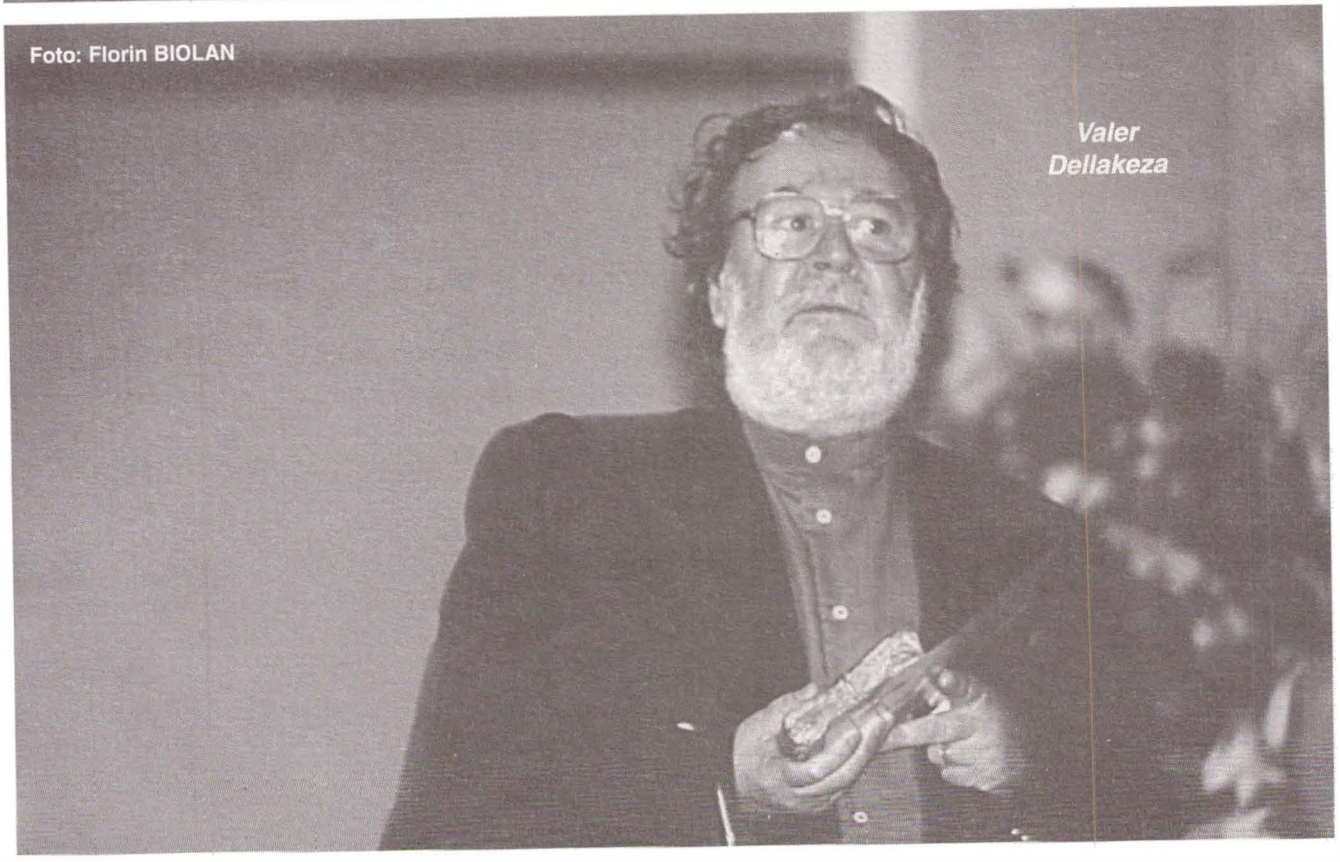


Foto: Florin BIOLAN
Valer Dellakeza

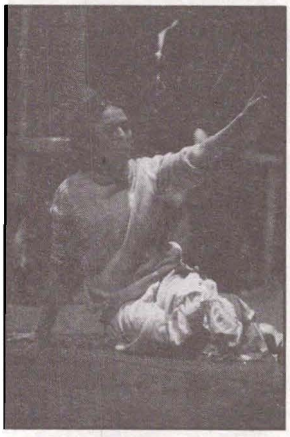
Foto: Florin BIOLAN
Lia Manțoc
Ilona
Jaro
Varga

Foto: Florin BIOLAN
Mihai
Lungeanu
Ion
Caramitru

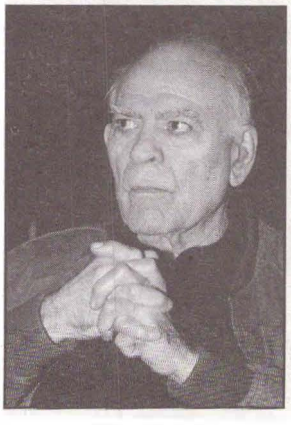
Coperta I: MAIA MORGENSTERN
Foto: Florin Biolan

Coperta II: GABRIELA CRIȘU
Foto: Florin Biolan

Coperta III: ADRIANA TITIENI
Foto: Florin Biolan



Coperta IV: LIVIU CIULEI
Foto: Florin Biolan



SUMAR

1 Premii

4 Cronică teatrală eminesciană

11 Interviuri și cronici

42 Cartea de teatru

43 Teatrul din cărți

45 Spectacole

85 Din lumea teatrului

87 Vești

90 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 5–6/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Board:
Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)

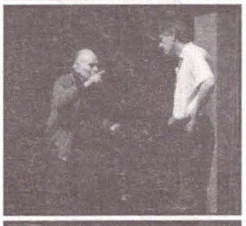
Echipa redacțională:
Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim Anghel
Octavian Saiu
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

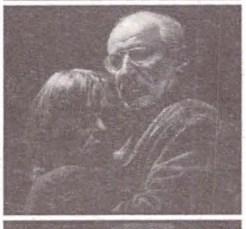
Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina Rădulescu

Procesare imagine:
Daniel Dulgheru

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București





Instantanee din repetiţiile la „Hamlet" de Shakespeare în regia lui Liviu Ciulei, Teatrul Bulandra, aprilie 2000.

1 Valeria Seciu

2 Liviu Ciulei şi Ion Cocieru

3 Liviu Ciulei şi Marcel Iureş

4 Mircea Rusu Adriana Titieni

5 Valeria Seciu Victor Rebengiuc

6 Victor Rebengiuc Adriana Titieni

7 Cornel Scripcaru Marcel Iureş Răzvan Vasilescu

8 Dan Aştilean Marcel Iureş

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676